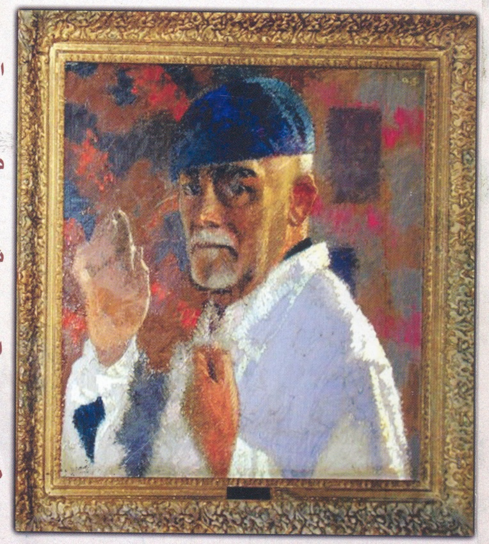
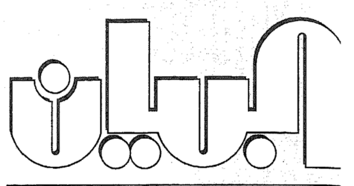


مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966

العدد 423 أكتوبر 2005



ألبرتو جياكوميتي:
الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين



العدد 423 أكتوبر 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(421) August - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

في هذا العدد





كلمة شكر

تتقدم رابطة الأدباء بجزيل الشكر من معالي وزير الإعلام الدكتور أنس الرشيد على تفضله بإصدار قرار يقضي بطباعة مجلة "البيان" في مطابع الوزارة، والرابطة تثمن هذه البادرة التي تؤكد وعي السيد الوزير بقضايا الكويت الثقافية وأهمية دعم الحركة الأدبية لما فيه رقي المجتمع ووقوفه حضارياً إلى جانب المجتمعات الفكرية المتقدمة في العالم.

خالد سعود الزيد
أساس البنيان

بقلم: د. عباس يوسف الحداد

عندما التقى الناقد الدكتور جابر عصفور في أوساط الثمانينات من القرن المنصرم بالأديب المؤرخ خالد سعود الزيد ـ رحمه الله ـ وتعرف على مؤلفاته التوثيقية للحركة الأدبية والفكرية في الكويت قال: «إنه مثل أساس البنيان، يقوم عليه البناء وهو غير مرئي».

فلا بناء بغير أساس، والزيد هو الأساس الذي قام عليه البناء بتوثيقه المبكر للأدب وسير الأدباء في الكويت، إذ لفت إليه الأنظار عندما وضع كتابه الأول «من الأمثال العامية» (١٩٦١م) وهو في الرابعة والعشرين من عمره، الكتاب الذي لم يتطرق أحد لموضوعه من قبل في الكويت، فوعي الزيد بأهمية الأمثال العامية التي تشكل اختزالاً لتجربة إنسانية مركزة في بضع كلمات دعاه إلى جمعها من أفواه العجائز اللاتي كن يترددن على والدته في البيت، وتقييدها في أوراق ما لبث أن صارت كتاباً قائماً، بعد أن رجع إلى كتب الأمثال العربية ولاسيما كتاب الأمثال للميداني ليستخرج منه ما يناظر المثل العامي مناسبة ومضموناً.

وقد جاء هذا الكتاب رائداً في مجاله حينها، إذ أعقبه بعد ذلك كتاب الأمثال الدارجة للشيخ عبدالله النوري ـ رحمه الله ـ ثم ما لبث أن جاء شيخ الأدباء الأستاذ أحمد البشر الرومي ـ رحمه الله ـ ووضع مع صفوت كمال موسوعة الأمثال الكويتية المقارنة التي شملت أمثالاً كويتية وأخرى عربية، مصنفة حسب الموضوعات وصدر الكتاب عن وزارة الإعلام في أربعة أجزاء.

لقد الزيد كان هو واضع البذرة الأولى في هذا الموضوع، ولكنا سرعان ما نجده يطوي كشحه عن هذا الموضوع لينشغل بموضوع آخر أثير بعد استقلال الكويت يتعلق بإثبات وجود أدب وأدباء في الكويت بعد أن كثر التساؤل والمتسائلون وأنكر المنكرون وجود أدب وأدباء في الكويت، فراح الزيد يسعى في مناكبها مقلباً مخطوطات والده الملا سعود ـ رحمه الله ـ ومنقباً في المجلات الكويتية القديمة باحثاً عن تراجمهم متقصياً آثارهم، ليخرج علينا بعدها بكتابه العَلامَة أدباء الكويت في قرنين ـ الجزء الأول ١٩٦٧م.

كان كتاباً رائداً في موضوعه إذ قدم ترجمة لعشرين أديباً كويتياً واضعاً بعضاً من آثارهم الأدبية التي عثر عليها بعد لأي وكد، ولولا ما حفظ الزيد من آثارهم لراحت أدراج الرياح وصارت نسياً منسياً، وقد ألحق هذا الجزء بجزأين آخرين صدر الجزء الثاني في ١٩٨٢م بينما صدر الجزء الثالث في ١٩٨٣م.

إن ريادة الزيد في هذين المجالين صار مذهباً وسبيلاً، إذا أصبح كل كتاب يضعه الزيد بعدهما هو كتاب رائد في مجاله وموضوعه، ومنها كتابه عن خالد الفرج وكتابه عن المسرح في الكويت مقالات ووثائق الذي دفع الفرق المسرحية الأهلية في الكويت إلى توثيق



حركتهم المسرحية والتأريخ لما أنجزوه من أعمال وإثبات أسماء الأعضاء.

وكذلك كتابه «قصص يتيمة في المجلات الكويتية» الذي جمع فيه الزيد القصص التي نشرت في الصحف الكويتية لكتاب لم يكتبوا سوى قصة أو قصتين ثم ما لبثوا أن تخلوا عن النشر والكتابة، فباتت قصصهم مقبورة في بطن المجلات الكويتية القديمة التي راح الزيد يجمعها وينضدها في كتاب صار مرجعاً للدارسين عن بدايات فن القصة القصيرة في الكويت.

وأحسب أن الحديث عن إثبات ريادة الزيد في التأليف حديث يطول شرحه في هذا المقام وربما بات أمراً لا جدال فيه لمن ألقى السمع والبصر وهو شهيد، ولو قمنا برصد تاريخي لصدور مؤلفات الزيد وما أعقب كل مؤلف من مؤلفاته من كتب نشرت في الموضوع الذي ألف فيه الزيد سنجد دليلاً قاطعاً على ريادته في تلك المجالات التي ألف فيها.

وربما جاء في قابل الأيام من يضع دراسة حول تأثير مؤلفات خالد سعود الزيد في الدراسات الأدبية والنقدية ويدلل على ريادته علمياً في تاريخ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ومنطقة الخليج.

عزيزي القارئ

في الثاني عشر من هذا الشهر تصادف الذكرى الرابعة لرحيل الأستاذ المعلم خالد سعود الزيد (١٩٣٧ ـ ٢٠٠١م) الذي رحل عن دنيانا منذ أربع سنوات بجسده ولم ترحل عنا أفكاره وتوجيهاته العلمية التي مازلنا نتبادل الحديث فيها بيننا كلما جلسنا معاً وتذاكرنا الشأن الأدبي والفكري في الكويت.

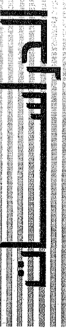
وأشعر بواجب سيدة الحبّ اتجاه الاهتمام بتراث الزيد نثراً وشعراً يلزمني إخراجه للقارئ الكريم، وقد أنجزت والصديق الدكتور علي عاشور الجعفر جمع وتقديم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الزيد والتي ستصدر في منتصف هذا الشهر. بمناسبة الذكرى الرابعة لرحيله. جامعين من شعره ما نشر في دواوينه الثلاث: صلوات في معبد مهجور وكلمات من الألواح وبين واديك والقرى إضافة إلى قصائد لم يسبق نشرها وأخرى نشرت في الصحف والمجلات المحلية والعربية لم يتسن جمعها من قبل ديوان جمعناها في هذه الأعمال الشعرية وألحقنا بها نصَ محاضرته عن تجربته مع الشعر التي ألقاها في العام ١٩٧٣م في جامعة الكويت وكذلك نماذج مسودة من خط يد الشاعر وختمنا الأعمال بنبذة تعريفية عن الزيد وآثاره الفكرية.

عزيزي القارئ

إن لخالد سعود الزيد دين وواجب على الكويت لم تقضه بعد، إذ يجب أن ترعى الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الذي كان عضواً فيه) إعادة طباعة أعمال الأديب خالد سعود الزيد وطباعة ما لم يطبع من قبل حتى نحفظ لهذا الرجل تراثه كما حفظ لنا من قبل تراث آبائنا الأدباء ومشايخنا العلماء الأجلاء.

كما أدعو المجلس إلى ضرورة عمل منارة أدبية عن الزيد في مهرجان القرين القادم وأظن أن في ذلك بعض الوفاء لذلك الرجل.





الثقافة بين التقليد والتجديد
(وجهة نظر فلسفية)

بقلم: د. الزواوي بغوره
(الكويت)

الثقافة بين التقليد والتجديد
[وجهة نظر فلسفية]

بقلم: د. الزواوي بغوره
(الكويت)

بين الفلسفة والثقافة:

لعل ما يميز الفلسفة في عصرنا عموماً، وفي اتجاه من اتجاهاتها الأساسية وهو الاتجاه المعروف بفلسفة ما بعد الحداثة، تعيينها وتحديدها لمهمة ووظيفة الفلسفة من حيث كونها نشاط فكري ونقدي في ميادين ثقافية مختلفة، يؤكد هذا المعنى مجموعة هامة من الفلاسفة المعاصرين منهم على سبيل المثال لا الحصر، (ميشيل فوكو) و(جاك دريدا) و(فرانسوا ليوتارد) و(ريتشارد رورتي) و(شارل تايلور) و(جان بودريار) وغيرهم كثير. لقد تحولت الفلسفة عند هؤلاء، إلى نوع من الفلسفة الثقافية يشهد على ذلك طبيعة المواضيع التي ناقشوها والمجالات المعرفية المختلفة التي بحثوا فيها، وانفتاحهم على ميادين فكرية لم يسبق للفلسفة أن طرقتها، بحيث تحققت عبارة (جيل دلوز) القائلة: ان الفلسفة تتحدد بكل ما هو ليس فلسفي.

ضمن هذا السياق والمعنى، نحاول مناقشة موضوع الثقافة، ليس بالوقوف على معناها ومفهومها، اذ ان صعوبة تحديد مفهوم للثقافة لا تعادله في الصعوبة إلا مفهوم الطبيعة ومفهوم الحضارة، فليس من اليسير ولا من السهولة الاتفاق على مضمون هذه المفاهيم الثلاثة سواء من حيث عناصرها، أو من حيث العلاقات القائمة في ما بينها، وكل ما نسعى إليه هو محاولة فهم أحد أشكال مظاهرها، الا هو التقليد والتجديد فكيف يمكن ان نعرف ان ثقافة معينة مقلدة وأخرى مجددة؟ وكيف نفهم حركة التقليد والتجديد في الثقافة على وجه العموم؟

من المعلوم ان مشكلة التقليد والتجديد تخترق جميع الثقافات ولا تنحصر في ثقافة معينة، إلا أن هذا الموضوع، عندما يطرح على ثقافة كالثقافة العربية فإنه يصطبغ بصبغة الهم المعرفي والوجودي، وذلك لما اكتنف هذا السؤال من محاولات منذ أكثر من قرنين أو منذ ما يعرف بالنهضة العربية الحديثة التي أصبحت عند فريق بمثابة نهضة أولى، يجب أن تليها نهضة ثانية. فما يزال المفكر العربي يبحث في أوجه التقليد والتجديد، هذا ما نقرأه في مشاريع فكرية عربية عديدة، تحت عناوين مختلفة، مرة باسم (العقل العربي) أو (العقل الإسلامي) ومرة باسم (نظرية في التراث) أو (من النقل إلى الإبداع). على أن سؤال التقليد والتجديد، يتعدى الفكر ليشمل الحياة الثقافية برمتها، سواء من حيث التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، او من حيث الإبداع الأدبي والفني والعلمي، وبالتالي فإن سؤال التقليد والتجديد

سؤال عام وشامل، مايزال النقاش حوله قائم، وهدفنا من هذه المقالة ان نستجلي جانباً منه، نعتبره بمثابة مقدمة لمناقشة هذا الموضوع الشائك والمتجدد في الوقت ذاته.

نحو فلسفة للثقافة:

من المعلوم أن الثقافة، موضوع لعلوم إنسانية أساسية استقلت حديثاً عن الفلسفة، من هذه العلوم الأنثربولوجية وعلم الاجتماع، وضمن هذين العلمين هنالك فروع مختصة بالثقافة كالأنثروبولوجية الثقافية وعلم الاجتماع الثقافي، كما تطورت فروع علمية بينية كالثقافات البينية والتعدد الثقافي وأشكال المثاقفة المختلفة، وظهرت مجالات جديدة كالنقد الثقافي والحضاري، وكل هذه المحاولات، تعد بمثابة مقاربات تحاول أن تصطبغ بالصبغة العلمية، إلا أن موضوع علميتها ودقتها وصرامتها مايزال موضوع نقاش معرفي وفلسفي، من هنا الحاجة إلى المساهمة الفلسفية التي تجعل من الثقافة موضوعاً لتفكير فلسفي أصيل.

عملياً، يمكن القول أن الثقافة هي نوع من الانتزاع أو الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، وإن الحضارة هو ما يتجاوز ثقافة معينة وخاصة، ليرتبط وينتقل إلى ثقافات أخرى، وأن اللغة عنصر أساسي في كل الثقافة. على أنه من الضروري أن نفهم أن اللغة تتحدد بجانبها الوظيفي ودورها التعبيري والرمزي، وان هذا الجانب هو الذي يميز الإنسان عن بقية الكائنات.

وفي هذا السياق، عرفت الفلسفة المعاصرة إحدى المحاولات الجادة لتأصيل فلسفة للثقافة، من خلال إقامة منطق للثقافة، أو بشكل دقيق (نحو لغوي) للأشكال الثقافية الأساسية، وخاصة اللغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية. ويعد الفيلسوف الألماني (ارنست كاسيرر Ernest Cassirer ١٨٧٤ - ١٩٤٥) من الفلاسفة الذي أسسوا فلسفة للثقافة، تعرف بفلسفة (الأشكال الرمزية La philosophie des formes symboliques) ١٩٢٣. بدا كسيرر حياته الفلسفية شارحاً لفلسفة (كانط ١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)، وخاصة نظريته المعرفية على ضوء المنجزات العلمية الحديثة ومنها على وجه التحديد النظرية النسبية، التي خصها بدراسة مستقله، وتوصل إلى أن النموذج الإرشادي العلمي Paradigme، لا يكفي للتعبير عن كل متغيرات الواقع، وخاصة ما تعلق بالأشكال الرمزية التي تكشف عنها الثقافة، ومنها على وجه التحديد اللغة والدين والأسطورة والفن، لأن هذه الأشكال تمثل فهماً مختلفاً ومغايراً للواقع.

وفي تقدير الفيلسوف كسيرر، فإن مفهوم الرمز Symbole، الذي يعني (الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة). يحتل مكانة أساسية في تحليل الثقافة، لأنه يتميز بجملة من المميزات أهمها:

١ ـ الشكل الرمزي هو الذي ينتج الواقع وليس انعكاساً له. أي أن الأشكال الرمزية تتميز بطابعها التكويني وليس

بطابعها التكراري، إنها تؤكد على أن الإنسان يملك طاقة رمزية، وتعبر عن نشاط إنساني أصيل، وليس انعكاساً أو مرآة للواقع.

٢ . لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، دون دور التوسط الذي تقوم به الأشكال الرمزية، إنها بمثابة الأدوات التي بها يعرف الإنسان العالم، فالرموز وسائل أساسية في المعرفة، من دونها تستحيل عملية المعرفة.

٣ . تكون الأشكال الرمزية مجموع الثقافة بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة، وهذه الأشكال هي اللغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، إنها بمثابة عناصر لنسق الثقافة، مما يفيد وجود علاقات وروابط فيما بينها، وبالتالي فإن الثقافة هي (جملة الأشكال الرمزية التي يبدعه الإنسان في تاريخه).

وعليه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل هنالك وحدة ما بين مختلف الأشكال الرمزية هذه؟ أجاب ارنست كسيرر على هذا السؤال من خلال دراسته وتحليله للغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، وهو ما تضمنه كتابه الأساسي والتأسيسي في الوقت نفسه، ونعني به، فلسفة الأشكال الرمزية.

من منطق للثقافة إلى نحو للثقافة:

قدم الفيلسوف كسيرر، في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية) نظرية في الثقافة و فلسفة جديدة للثقافة، لا تقوم على منطق محض أو خالص، لأنها بذلك ستنفي كل طابع خاص للثقافة، وإنما عمل على تأسيس ما سماه بـ(نحو لغوي) للثقافة. فماذا يعني تأسيس ثقافة على نحوها؟ لا تخضع الثقافة إلى منطق كلي وشامل مثل العلوم الدقيقة والرياضية، ولكنها تخضع إلى بنية رمزية، ومهمة أي فلسفة أو نظرية في الثقافة هي الكشف عن البنيات الأساسية للأشكال الرمزية في ثقافة معينة، أي تحلل لغتها ودينها وأساطيرها وفنها ومعرفتها العلمية، وبهذا الطرح، يكون كسيرر أول البنيويين في تاريخ الفكر المعاصر، لأنه سبق أعلام البنيوية في ما ذهبوا إليه، من ضرورة الانطلاق من اللغة في دراسة الثقافة وذلك وفق النموذج الألسني، كما درجت على ذلك كتب تاريخ الفكر والتيارات الفلسفية.

إن الأشكال الرمزية هي طرق متعددة، تؤدي إلى مركز معين، يكون على فلسفة الثقافة وظيفة الكشف عليه، لأن من مهام فلسفة الثقافة، الافتراض أن عالم الثقافة ليس مجرد وقائع معزولة، وإنما هو نسق منظم. وإن تلك الوقائع الثقافية تظهر في الأشكال الرمزية، وأن هذه الأشكال تملك وحدتها الداخلية.

الإنسان بوصفه كائناً رمزياً

لا تتميز فلسفة الثقافة هذه، بطابعها الوجودي أو الانطولوجي أو الميتافيزيقي، ولكن تتميز بطابعها الوظيفي والنقدي، لماذا؟ لأنها لا تهدف إلى ايجاد الوحدة الجوهرية للإنسان، فالإنسان في فلسفة الأشكال الرمزية ليس جوهرا خالصاً، وإنما هو وحدة تعرف من خلال وظائفها الرمزية المعبر عنها في الأشكال الثقافية. وتظهر هذه الوظيفة في تعدد

وتنوع الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان.

كما أن هذه الفلسفة النقدية للأشكال الثقافية، لا تحدد الإنسان بوصفه كائناً عاقلاً أو كائناً اجتماعياً، ولكنه بوصفه كائناً رمزياً، أي قادراً على إبداع أشكال رمزية، والمسوغ في ذلك، هو أن الجانب الاجتماعي للإنسان يتقاطع فيه مع بعض الحيوانات، فالإنسان لا يعي ذاته إلا في إطار جماعة معينة، إلا أنه يتميز عنه في كونه يشارك بفعالية في تحديد أشكال الحياة الاجتماعية، وله القدرة على تحويلها وتغييرها ونقدها، كما أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش حياته من دن أن يعبر عنها، وأن أشكال التعبير المختلفة التي ابتدعها الإنسان، مع الوقت والزمن والتاريخ، أصبحت تشكل عالماً ووجوداً ثانياً بالنسبة له.

إن الإنسان لا يعيش في علاقة مباشرة مع الواقع، لأن الواقع المادي يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزي للإنسان، كما لا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه من دون الوسائط الرمزية، إنه محاط دائماً ومن جميع الجهات بأشكال رمزية إما لغوية أو دينية أو فنية أو علمية، وان ما يجعل الإنسان يضطرب أمام الأشياء الجديدة، كما قال الفيلسوف (ابكتات Epictete) قديماً، ليس الأشياء في حد ذاتها وإنما الأفكار التي يحملها عن تلك الأشياء. من هنا لا يمكن في نظر كسيرر تحديد الإنسان بوظيفته الاجتماعية أو العاقلة وإنما بوظيفته الرمزية أي قدرته على استعمال وابتداع الرموز. وتعرف ثقافتنا المعاصرة، بل عالمنا المعاصر، تحولاً كبيراً في استعمال الرموز، استعمال شمل أدق تفاصيل حياتنا اليومية والفكرية والروحية، فنحن لا نكاد نستغني عن رموزنا في تعيين هويتنا وفئة دمنا ورقم حسابنا البنكي وعنوان بيتنا وجواز سفرنا... لقد أصبح الإنسان ذاته، مجموعة من الرموز التي تحدد هويته.

بين التقليد والتجديد:

لهذه الأشكال الرمزية التي ابتدعها الإنسان، مميزات عديدة ومختلفة، إلا أن ما يميزها على وجه التحديد والتخصيص، تلك العلاقة الشائكة بين الثبات والتغير، بين المحافظة والتحرر، بين التقدم والتراجع، بين الاستقرار والتحول، بين التقليد والتجديد، فجميع أشكال الرمزية في أي ثقافة كانت، تخضع لهذه الحركة المعقدة، وكل ثقافة أياً كانت، تخضع لحركتين مختلفتين في الاتجاه، حركة نحو التشبث بالأشكال القائمة والجاهزة، وحركة تتجه نحو القطع والانفصال والتحول عن تلك الأشكال الثابتة، وبالتالي تنشأ حركة التجديد والتغيير والإبداع.

والإنسان بوصفه كائناً رمزياً، موزع ومقسم وممزق في بعض الحالات القصوى بين هاتين الحركتين، بين الحركة الذاهبة نحو المحافظة على الأشكال القديمة والتقليدية، وبين الحركة الباحثة على الأشكال الجديدة، فهنالك صراع دائم بين التقليد والتجديد، بين الاختلاف والتكرار، وبين التراث والحداثة، صراع مستتر تارة وظاهر تارة أخرى، هادئ في بعض الأحيان وعاصف في أحيان أخرى.

وعلى سبيل المثال، إن للأسطورة والدين طابعهما المحافظ، وهو طابع بيّن وظاهر، انهما يميلان إلى الاستقرار والمحافظة، بحيث يبدو تاريخهما وكأنه تاريخ ثابت لا يعرف التغير، ويبدوان للوهلة الأولى أنهما من الأشكال الرمزية الثقافية الأكثر محافظة في الحياة الإنسانية، إننا نحافظ على نفس الممارسات والمبادئ والرموز الأولية.

وتعد الأسطورة بشكل خاص، وطبقاً لمبدئها وأصلها مثالاً للفكر التقليدي، فالأسطورة لا تستطيع عملياً أن تفسر الأشكال الجديدة للحياة الإنسانية، ولكن رغم ذلك فإن تاريخ الأسطورة وكذلك تاريخ الفكر الديني يبينان بجلاء، وجود وقيام تلك الحركتين المضادتين، وهكذا تظهر نوعاً من الديناميكية الجديدة كما يقول كسيرر، في الأسطورة والدين، ديناميكية تفتح الآفاق نحو حياة أخلاقية ودينية جديدة، هذا ما تبينه حركات الإصلاح والفرق المختلفة في تاريخ الأديان، وعمليات التأويل المختلفة التي تخضع لها الأساطير، وبالتالي تتقدم القوى الفردية أو الذاتية على القوى المحافظة والتقليدية.

وكذلك الحال في اللغة، التي تحتل مكانة متميزة ضمن الأشكال الأساسية للفلسفة الرمزية، لأنها نشاط رمزي يعبر عن بقية الأشكال الرمزية المختلفة للثقافة، إنها الوسيلة المثلى الحاملة للمعنى والدلالة. إن هذه اللغة تخضع دائماً لصراع قوى التقليد والتجديد، وتمثل في جميع الثقافات، من دون استثناء قوة محافظة في الثقافة الإنسانية، لأن من دون طابعها المحافظ هذه، فإنها لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها التواصلية، لأن التواصل يقتضي ويفترض وجود قواعد صارمة وثابتة وقادرة على مقاومة تيار الزمن ومتغيرات التاريخ. ومع ذلك، فإن التغيرات الصوتية والتركيبية والدلالية يمكن ملاحظتها في أي لغة سواء كانت متقدمة أو متأخرة، متحضرة أو بدائية، وإن هذه التغيرات ليست أبداً تغيرات عرضية، لأنها من الشروط الأساسية لتطور اللغة، ويكمن أحد الأسباب الأساسية في هذا التغير اللغوي، في أن اللغة لكي تعيش وتحيا وتبقى، يجب أن تنقل من جيل إلى جيل، ولكن هذه النقلة لا تتم بشكل آلي أو ميكانيكي أو من خلال التكرار فقط، فعملية اكتساب وتعلم اللغة تقتضي دائماً جهداً ونشاطاً من قبل الطفل، وهو ما بينته مختلف الدراسات اللغوية حول تعلم الطفل، وبالتالي فإن اللغة مهما كان مستواها المحافظ أو التقليدي، فإنها تخضع لسنن التطور التي لا تتحدد بالمعطى اللغوي وحده، وإنما بمجمل الأشكال الرمزية الأخرى.

كما أن الفن يعبر بشكل جلي عن هذين التوجهين، ولكنه بصورة مختلفة أو معكوسة مقارنة باللغة والدين، ذلك أننا لا نقبل في الفن بعملية التكرار واسترجاع الأشكال الفنية القديمة، وإنما نستشعر غالباً الرغبة في التجديد والتغيير، ولكن رغم ذلك فإن التقليد يلعب دوراً أساسيا في الفن، يتماثل في هذا المنحى مع اللغة وبقية الأشكال الرمزية، لأن الفن لكي يميز ثقافة معينة، يجب كذلك أن ينقل من جيل إلى

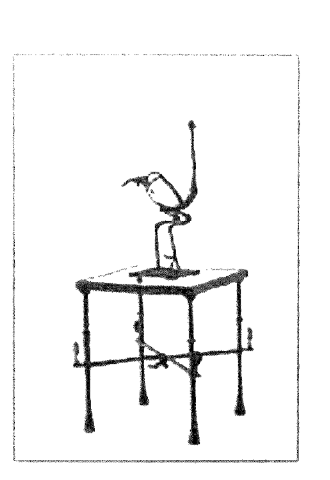


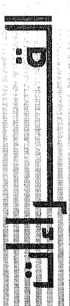
جـيل، رغم أن كل فنان أصـيل لابد وأن يطبع عصـره بطابعـه الخـاص، ومع ذلك فليس هنالك من شـاعر على سبيل المثال، يبـدع لغتـه بشكل كلي، إنه يعـتـمـد دائمـاً على الكلمـات اللغـوية القـائمـة في اللغـة التي يعبر بها، ويحترم قواعدها الصرفية والنحـوية، ولكن بهـذه اللغـة يقـدم صـوراً جـديداً بل وأكـثـر من هذا حـيـاة فنيـة جديدة، من هنا يصعب بل يستحيل إعادة إنتـاج كـبـار الفنانين أو تكرارهم أو تقليـدهم، لأنهم يتـفـردون. فلكل شـاعـر لغتـه الخاصـة، ولكن من السهل التـعـرف عليها ضمن اللغة العامة. فالشاعر الكبير هو الذي يطبع دائمـاً تـاريخ لغتـه بطابعـه الخاص، ويحدث فيها نوعـاً من القطيعة الأسلوبية، هذا ما فعله على سبيل المثال شكسـبـيـر ودانتي وغـوته في الأدب الغـربي، او البحـتري والجاحظ والمتنبي، في الأدب العربي.

وعليه فإن الثقافة بوصفها جملة من الأشكال الرمزية المختلفة، تعد تعبيراً عن عمليـة تحـرر مـسـتـمـرة للذات الإنسـانيـة، وتعـتـبـر اللغـة والفن والدين والمعـرفـة العلمية لحظات أسـاسـيـة في هذه العملية الشـاملة. وبالتـالي فإن مـهـمـة الفلسـفـة الثقـافيـة، أو فلسـفـة الأشكال الرمـزية ان تعمل على ايجـاد الوحـدة الداخليـة لهـذا لعـالم الرمـزي، لأن الإنسـان لا يعيش في عـالم مـادي مـحض، بل يعـيش في عـالم رمـزي، ومـا اللغـة والأسطورة والدين والعلم الا عناصر هذا العـالم. إنها بمثابة خطوط متعددة ترسم لوحة رمزية، وتعبر عن الأرضـيـة غـيـر المكتـملة للتـجـربة الإنسـانيـة. وكل تقـدم أو تطور أو نمو في فكر وتجـربة الإنسـان، يعقـد هذه اللوحـة ويقـويهـا في الوقت نفسـه، لأنه بواسطة تلك الرمـوز افتـتح الإنسـان طريقـه نحـو الحضارة.

ومما لا شك فيـه، أن هذه الفلسـفـة الثـقـافيـة، يجب تحليلها ضمن سيـاقـها التاريخي المتعلق بإشكالية المعرفة العلمية التي حـقـقـهـا الانسان والتي تميـزت بطابعين أساسيين، معرفة علمية طبيعية دقيقة وأداتية وتطبيقية، ومعرفة إنسانية مـايزال يتـجـاذبهـا الجدل في علميـتـهـا وفائدتها وعملية تطبيقها وتوظيفها، كما أن هذه الفلسفة التي جعلت من الثقافة وأشكالها المختلفة مـوضـوعـاً للتـفكيـر الفلسفي، يجب فهمها باعتبارها محاولة لإدراك ذلك الجـانب الإنسـانـي الآخـر الذي يعكس الواقع بأشكال رمــزية مختلفة، وفي هذا السياق فإن التـأكيد على الجانب الرمزي للإنسان له أهميته القـصـوى في عـالمنا الذي يزداد مـادية، والتـركيـز على الجـانب الوظيفي لهـذه الأشكال الرمـزية، ليس على جـانبـهـا الوجودي، يسمح بربطها بحياة الإنسان الواقعية. كما أن حركة التقليد والتجديد تعد سـمـة أسـاسـيـة في كل ثقـافـة، وإن التـجـديد لا ينفـصل عن التـقليـد، إنه يصدر منه ليحوله ويغيره ويعطيه شكلاً جديداً، وللفلسفة، بوصفها نشاط نقدي، ودور إيجـابي وفعـال في تحليل الأشكال الثقافية المختلفة، لأنها تمكننا من تبيان تلك الآليـات والقـواعـد التي تسـمـح بالتجديد والإبداع.







دلالات إيحائية
في «جروح الذاكرة»

بقلم: د. ليلى خلف السبعان
(الكويت)

دلالات إيحائية في جروح الذاكرة

بقلم: د. ليلى خلف السبعان
(الكويت)

تركي الحمد يقدم إضاءات نفسية للدخول إلى هموم الأمة

تركي الحمد أحد المفكرين العرب الذين أبدعوا في كتاباتهم، وقد خلقت هذه المعاناة والهموم الثقافية فكراً وإبداعاً يتجلى في هذا الكتاب الذي قرأته منذ سنتين، وعندما قرأته مرة ثانية وجدت فيه شيئاً يستحق قارئ مجلة البيان، أن يشاركني متعة القراءة.

يتألف هذا العمل من أربعة كتب (روايات)، جاء الكتاب الأول بعنوان أطياف الماضي ،والثاني نبع الحميم، والثالث بحر الكلمات، والرابع أرواح هائمة، وإذا كانت هذه العنوانات تشكل فروعاً للعنوان الرئيسي، فإنها تحمل تحتها عنوانات أخرى، تحتوي عل مجموعة من القصص التي تبدو متلاحمة ومتماسكة ومؤدية لوظيفتها بشكل جذري، ومع أن العنوان الرئيسي هو «جروح الذاكرة» فهو المعين والمنبع الذي تصب فيه العنوانات الأخرى جميعها.

ويعكس العنوان الأصلي صورة ذات بعد فني «جروح الذاكرة» وقد أجاد الكاتب عندما اختار عنوانه ليكون ذا دلالة فنية وإيحائية بشكل واضح، فالذاكرة ليس لها جروح ولكن حتى يجعل العنوان موحياً ومؤدياً لوظيفته، فإنه جعل الذاكرة المجروحة، أو التي اعتادت الجروح، هي المحور الأساسي لهذا العمل. وقد تجسد العنوان في كل مقاطع الرواية وأجزائها المختلفة معبراً عن رؤية الشخصيات وأحاسيسها، وما تبوح به من هواجس ومشاعر.

وقد اعتمد الكاتب على تقديم إضاءات وتنويرات، قبل البدء بالعمل، إذ أنه بدأ في الصفحة السادسة باهداء العمل قائلاً: إلى «لعنة الظلام» أهدي هذه الشمعة، عسى أن تكون شمعة مثيرة. وكتب في الصفحة الثامنة الآية القرآنية الكريمة «قل لا أملك لنفسي نفعاً ولا ضراً إلا ما شاء الله. ولو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير ما مسني السوء إن أنا إلا نذير وبشير لقوم يؤمنون». وقدم في الصفحة الثامنة نصاً من كتاب بيير داكو: «الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث» بيّن فيها الطريقة التي يجب على الإنسان أن يتعامل بها في الحياة.



وإذا كانت هذه النصوص تقدم كشفاً عن حقيقة العمل وغايته عن الحياة بخيرها وشرها، فإذا كانت النفس الإنسانية تعيش الظلام الدامس، فإن الكاتب أراد أن يشعل شمعة يستطيع من خلالها أن يدحر السواد ليصل إلى بياض النفس وطهرها وسط عالم متصارع الأضواء.

الشخصيات

شخصيات هذه الرواية تنقسم إلى قسمين منها ما يمكن أن يعد شخصيات رئيسية مثل لطيفة وصالح وشخصيات ثانوية وهي الشخصيات التي ليس لها حضور كبير مثل أم رحيم وأولاد لطيفة وصالح وبناتهما، والدكتور كزبرة وفالح وهيفاء وغيرها من الشخصيات.

لقد شكلت لطيفة الشخصية المحورية في هذا العمل بلغت الخمسين من عمرها عاشت حياتها ورجعت إلى الوراء تستذكر الماضي، إذ ولدت لأبوين كانا يتمنيان أن يكون مولودهما الأول ذكراً وليس أنثى، وهنا تكمن نظرة المجتمع إلى الأنثى ولدت في البادية وذهبت إلى الرياض التي تبدلت أحوالها وصفاتها، فلطيفة تعيش مع صالح حياة النعيم تربي الكلاب والقطط، كانت تلتقي مع العجوز الشمطاء أم رحيم، فزوجها صالح ليس لديه وقت كاف ليعيش معها فهو مشغول بأمور التجارة لا وقت لديه لمجالسة لطيفة التي استطاعت أم رحيم أن تقص عليها كثيراً من القصص التي تتحدث عن الجن والأشباح والأمور غير الواقعية.

تعود الذاكرة بلطيفة إلى الوراء عندما كانت صغيرة السن حيث تلتقي بفالح، الذي حاول أن يشبع نهمه الجنسي منها، وخافت أن يكتشف صالح أمرها عند الزواج، ولكن لطيفة سرعان ما كانت تتخلص من تلك الذكريات غير السارة وتعود إلى لحظتها تقرأ ما شاء لها من الأشعار مثل أشعار نزار وإيليا أبي ماضي، ثم تسترجع الماضي وتتذكر طبيبها الدكتور سليم كزبرة الذي قتل في بيروت برصاصة غادرة حيث منعه الموت من تأليف كتاب عن العصاب الجماعي في المجتمع العربي.

وعاشت لطيفة مرحلة الشك بزوجها صالح إذ أنها كانت تظن أنه على علاقة مع نساء أخريات، وهي ترى أنها لم تعد تعيش في القرية التي كان فيه وأد البنات عنوان الأصالة، فالنظرة إلى البنت كانت نظرة سلبية جداً، ولكن لطيفة ظلت تشك في صالح وتنتابها موجات من الأحلام المزعجة التي كانت تتحول إلى كوابيس في كثير من الأحيان، فالمرأة هي التي تلام دائماً والرجل بريء وحمل وديع.

وساء حال لطيفة كثيراً وأصبحت أعصابها متوترة دائماً، وكانت دائمة



البكاء، وتنفرد بنفسها كل الأحيان وتنام كثيراً، وأخذت تقرأ كتباً عن الجنة والنار وعذاب القبر، فقد كان هاجسها الأساسي أن الأيام غادرة بطبعها وأن أيام الصفاء لا تدوم مطلقاً وأصبحت الوساوس في مخيلة لطيفة جزءاً من حياتها حتى إنها كانت تتحول في بعض الأحيان إلى حقائق تؤمن بها، إذ اضطر صالح أن يعرضها على طبيب نفسي بعد أن كانت بدرية ابنتها قد اقترحت أن تعرض على معالج بالرقية الشرعية ثم تذهب بعد ذلك إلى لبنان حيث الدكتور سليم كزبرة الذي عالجها علاجاً نفسياً.

ويتزوج صالح في هذه الأثناء من جواهر ولكنه يشك فيها من أنها على علاقة بشباب تلتقي معهم وذلك لأن هناك فارقاً كبيراً في السن بينهما، وظلت لطيفة تخضع للعلاج مدة طويلة تبوح في لا وعيها بذكرياتها التي تراكمت عبر سنين عمرها، والتقت في المصح مع هيفاء ودار بينهما حديث عن وضع المرأة، إذ إن التطور الذي خضع له المجتمع الذي عاشت فيه لطيفة قد جعلها تعيش التناقض فهي لم تستطع أن تتصالح مع ذاتها ومع المجتمع، حتى إن الدكتور كزبرة قد شخص حالتها بأنها تعاني من الخوف من شيء ما فهي تخاف الماضي، وفي النهاية يرث زوجها ويستشهد ابنها خالد في البوسنة والهرسك مدافعاً عن الإسلام والمسلمين كما يعتقد، فهو قد تحول إلى شخصية تؤمن بالجهاد في أي مكان وتركت لطيفة الرياض واستقرت في بيروت.

وقد كانت نهاية لطيفة قد تشكلت من خلال الأحداث الكثيرة والمتشابكة التي مرت بها، فهي لم تستطع أن تتصالح مع محيطها الاجتماعي وظل الماضي يشكل لها ذاكرة مجروحة لم تستطع أن تعالجها إطلاقاً، فلطيفة شخصية ليست متوازنة، فهي متعددة الأذواق والاتجاهات تعيش الماضي ولا تستطيع أن تتخلص منه وهي في حاضرها.

أسلوب الرواية

عمد الكاتب إلى تقسيم كتابه أو روايته إلى أربعة أقسام وكل قسم يحتوي على عنوان رئيسي وعنوانات فرعية، استطاع الكاتب أن يوظف الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأشعار قديمها وحديثها، وبالإضافة إلى ذلك فإنه استطاع أن يدخل أسلوب الرسائل مثل الرسالة التي كتبتها لطيفة إلى زوجها وأولادها عندما كانت تحس بالوحدة والقلق وكانت لحظتها تتمنى الموت، والرسالة الثانية هي الرسالة التي بعثها خالد إلى والديه من البوسنة والهرسك حيث قضى شهيداً. وإن أسلوب الرسائل يعد من التقنيات الأساسية في هذه الرواية يكشف عن أعماق الشخصية ورؤيتها وتوجهها.

وجاءت لغة الرواية معتمدة على السرد الذي يتعلق بالزمان والمكان والشخصيات ذات الأدوار المتباينة، وكان الكاتب يعمد في بعض الأحيان إلى التغلغل في نفسية الشخصيات مثل شخصية لطيفة التي سخرها بشكل أساسي لتكون شخصية يتنازعها هاجسان: هاجس الماضي المليء بالجروح التي لم تندمل والحاضر الذي لم تستطع فيه لطيفة أن تتخلص من سلطان الماضي.

وشكل الحوار العادي والحوار الداخلي محطات مهمة في هذه الرواية التي استطاعت أن تجعل الشخصية تبوح بهواجسها ومشاعرها الكامنة في أعماقها، وهي هواجس كانت موزعة بين الإيمان وتجاوزه وبين الماضي والحاضر وبين مجتمع القرية ومجتمع المدينة وبين الخوف والأمل. إنها رواية استطاعت بأسلوبها السردي والمواري أن تعبر عن تطور المجتمع الذي جعل الشخصية تعيش الانفصام بين لحظتين زمنيتين متناقضتين: الماضي والحاضر.

واستطاع الكاتب في بداية الرواية أن يقدم الأحداث التي حدثت في المستقبل، وإن أسلوب السرد الاستباقي يشكل جزءاً أساسياً من أجزاء هذه الرواية. ولم يكن الراوي هو الشخصية المسيطرة في هذه الرواية وإنما جعل الشخصية الرئيسة ذات هيمنة على السرد وعلى الحدث في آن واحد.

إن بناء هذه الرواية على هذه الشاكلة قد جعلها تعكس تلك الصراعات والتناقضات التي تعيش في أعماق الشخصية، فالخير وحده لا يكمن داخل الشخصية، وإنما يقترن بالشر وكذلك القوة والضعف والرحمة والقسوة. لقد حاولت هذه الرواية من خلال استبطان الشخصيات ودراستها أن تجعل ما قاله سقراط «اعرف نفسك» المحور الأساسي الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن يتجاوز حالات الانفصام والانقسام التي تتوزع بين المتناقضات.

واستطاع تركي الحمد أن يعالج في هذه الرواية مسائل كثيرة، فهو لم يدرس نفسية لطيفة وحسب، وإنما عرج على مسائل مهمة تهم الأمة كلها مثل الحرب الأهلية في بيروت، وتغير المجتمع العربي بظهور المقاتلين العرب الذين يقاتلون في البلاد الإسلامية، وذلك كما فعل خالد ابن لطيفة الذي استشهد في البوسنة والهرسك. ومن هنا حاولت الرواية أن تستبطن المجتمع وما أصابه من تحولات أدت إلى توزع الشخصية بين ماضيها وحاضرها.





ثربانتس..
رائد التجديد في رواية الفروسية

بقلم: فاطمة يوسف العلي
(الكويت)

ثربانتس..
رائد التجديد في رواية الفروسية

بقلم: فاطمة يوسف العلي
(الكويت)

من يتأمل «دون كيخوته» التي كتبها ميجيل دي ثربانتس سابدرا في عام ١٦٠٥ بمدريد، بجزأيها الأول والثاني، ربما لا يجد أسلوباً متألقاً لهذا الروائي، كما يجده فيما أسماه «أقاصيص نموذجية»، تلك التي يتجلى فيها الفن القصصي لدى ثربانتس بشكل لافت للنظر، لكن ما تتميز به «دون كيخوته» على وجه الخصوص هو القدرة على التجديد والتطوير لما ألفته رواية الفروسية آن ذاك باستخدام تقنيات فنية تجريبية جديدة، عرفها النقد العالمي فيما بعد، وفي مقدمتها التعبيرية في الفن الروائي لغة وصورة، والابتعاد بالتفاصيل والجزئيات المتناثرة في الوحدات الحكائية عن الإغناء على حساب الذوق الفني، وهو ما يطلق عليه الحداثيون من النقاد مصطلح «الإغراء السردي».

والمعروف أن رواية الفروسية قبل «دون كيخوته» كانت تعتمد في الأساس على الأساطير والمغامرات التي يلتحم بها الفارس الجوال في مسيره نحو تحقيق أهدافه الأساسية المعروفة سلفاً، وهي نشر الخير وإغاثة الملهوف ورفع الظلم عن المظلومين وحماية المستضعفين ومعاقبة المجرمين وتصحيح الأخطاء والفصل في المنازعات لصالح العدالة، إلى غير ذلك من الأهداف التي يشير إليها ثربانتس نفسه في مقدمة الجزء الأول لروايته «دون كيخوته»، وهو الأمر الذي اعتبره ثربانتس نوعاً من إفساد الذوق العام، لما به من إطلاق العنان للخيال بعيدا عن الواقع الحقيقي الذي قد يعيشه الفارس الجوال، فأراد ثربانتس أن يخلص رواية الفروسية من هذا الإيهام الخيالي بالواقع، وليجعل منها نسقاً جديداً لهذا الجنس الأدبي، قائماً على التشويق والإثارة والمغامرة المستمدة من الواقع وليس من الخيال، مما جعل منه - بالتالي - رائداً للتجديد في هذا النوع من الروايات.

ومن المألوف في رواية الفروسية أيضاً قبل «دون كيخوته»، أن كاتبها لم يكن يقدم خلالها رؤية نقدية للواقع الذي يحياه الناس، يمكن أن يحتكم فيها إلى آرائه الخاصة حول أحداث هذا الواقع، بينما نجد في «دون كيخوته»، مساراً جديداً في هذا الاتجاه، حيث يبث ثربانتس آراءه الخاصة، بسخرية لاذعة وتهكم، تجاه البلديات والأديرة وأنظمتها الزائفة، ويهاجم التفتيش وأدعياء الشجاعة والحكمة والتقوى الذين ينتشرون كالبقع السوداء على الثوب الأبيض في كل زمان ومكان، فضلاً عن آرائه تجاه النقابات بسلوكها النفعي، وكذلك الجماعات الأدبية التي تضم من الروائيين والشعراء، الكثيرين من أنصاف الموهبة وأصحاب المصالح والإبداعات الهزيلة الضعيفة فنياً وموضوعياً، إلى

غير ذلك من رجال العدالة ورجال الدين والنبلاء، لدرجة لم يترك فيها أحداً إلا وقال فيه رأياً بالسخرية اللاذعة ذاتها.

والقارئ على هذا النحو يسهل له أن يمسك بنفس وروح ثربانتس في روايته «دون كيخوته»، ويدرك صحة ما يذهب إليه النقاد من أن ثربانتس لم يجد خيراً من السخرية والتهكم، يستعين بهما على احتمال تلك الحياة التي عاشها وقاسى فيها كثيراً من المعاناة والقضايا والسجن والملاحقة والاستيلاء والمضايقات من كل الأنواع، كما لم يجد خيراً من عالم الفن الروائي يهرب إليه من ظلم تلك الحياة، مخالفاً بذلك طريقة من قبله من المبدعين في الكتابة الروائية.

ولعلنا - على سبيل المثال - حين نتابع رحلة خروج «دون كيخوته» من داره، إلى دنيا الفارس الجوال، يمكن أن نكتشف الطريقة التي يتناول بها ثربانتس سرد التفاصيل، مجسداً الإغراء السردي الذي عرفته الرواية الحديثة فيما بعد، إذ يقول مثلاً في الفصل الرابع من الجزء الأول من الرواية عندما سمع بعض الصرخات من داخل الغابة لمستغيث، ووجد عندها فتى صغيراً مربوطاً إلى سنديانة - شجرة - وفلاحاً غليظاً يؤدبه بضربات قوية: أيها الفارس القليل الأدب، لا يليق بك أن تهاجم من لا يستطيع الدفاع عن نفسه، اركب فرسك وخذ رمحك (إذ كان ثمة رمح أسند إلى الشجرة التي ربطت إليها الفرس)، وسأريك أن من الجبن أن يفعل المرء ما تفعل الآن.

هنا في هذه الإشارة (إذ كان ثمة رمح أسند إلى الشجرة التي ربطت إليها الفرس) توضيح للقارئ يبث نوعاً من الإغراء في الحكي ويضيف وصفاً جزئياً في أحد أركان الصورة الكلية للوحدة الحكائية، الأمر الذي يعتبره النقاد معيناً يقدمه المؤلف للقارئ على متابعة التفاصيل الصغيرة المتناثرة في أجزاء باهتة من اللوحة التي يرسمها بالقلم.

وهكذا جاء ثربانتس مجدداً لفن رواية الفروسية، معتمداً في ذلك على تقسيم الرواية، إلى فصول مترابطة المضمون، متناولة تفاصيل التفاصيل لرحلة شخصيته «دون كيخوته» التي اعتبرها النقاد واحدة من النماذج الإنسانية الكبرى والخالدة ومن أعظم الشخصيات الإنسانية التي أبدعها الإنسان، إلى جانب «سنشو» و«دون خوان» و«هملت» و«فاوست»، معبراً من خلالها عن كثير من الرموز والتفسيرات والآراء والأفكار والثقافة والفلسفة السائدة آنذاك، بحيث تأتي هذه الشخصية في النهاية محصلة لتلك الأفكار، محملة برموز النبالة الساعية إلى خير الإنسانية، رغم وسائلها العاجزة التي لا تستطيع تحقيق أمانيها كاملة، ومعبرة عن واقع المظالم الذي تغيب بين ثناياه العدالة والإنصاف والحقوق.

الشخصية المركبة في «دون كيخوته».. لعبة ثربانتس المتمرد

تصل عبقرية ميجيل دي ثربانتس سابدرا، إلى الدرجة التي يسقط فيها قارئ روايته إحدى روائع الأدب العالمي «دون كيخوته» في حيرة كبيرة، عندما يتأمل شخصية هذا البطل «المنتشاوي» المركبة من وجهة نظر التحليل النفسي، إذ يشعر القارئ بمجرد أن يصل إلى الفصلين ٢٦ و٢٧ من الرواية، واللذين يمثلان قلب الرواية وكمال فكرتها الأساسية، إنه سليم العقل في كل أمور الحياة، إلا فيما يتعلق بشؤون الفروسية، وعند نهاية الرواية يتأكد هذا الشعور بوضوح شديد.



وهذه الحيرة تدفع القارئ إلى الحكم على «دون كيخوته» تارة بأنه هو ذلك الشخص الموهوم والمجنون الذي أصابته علة بالعقل من طول قراءاته في كتب الفروسية بحيث أثرت على عقله أيما تأثير، وبدا في تأثره بها شخصاً يعاني الفراغ الكبير الذي لم يجد وسيلة لملئه إلا بالخروج في رحلة لا يعلم مسارها ومنتهاها إلا الله، وهو بذلك ضرب من الخداع الذاتي الذي يعاني منه وعلى الآخرين - سواء من عشيرته أو من جيرانه أو أهل بلدته، أو البلاد المجاورة - أن يتحملوا تبعات هذه المعاناة دون ذنب ارتكبوه في حقه.

وتارة أخرى يتمثل «دون كيخوته» في عيون قارئه، مثالاً للسخاء والأدب والرحمة والإخاء ورمز للمثل العليا التي تتكسر أشلاء كلما اصطدمت بمرارة الواقع، ونموذجاً رفيعاً رائعاً لمقاومة كل النواقص البشرية من ظلم ونفاق وخديعة ووضاعة ووصولية، بهدف البقاء على الجوهر النقي للإنسان، ومن ثم يكسب تعاطف القارئ ويصبح جديراً بأن يتمنى المرء وجود أمثاله في كل زمان ومكان لتحقيق نقاء البشرية وتقدمها.

ومن المعروف في علم النفس أن هناك اختباراً مشهوراً يطلق عليه العلماء «اختبار تفهم الموضوع» والذي يعود الفضل في وضعه إلى العالمين الكبيرين هنري موريه وريمون كاتل، وهذا الاختبار يقضي بأن الدراسة المتعمقة للإنسان لابد أن تبدأ بالتحليل النفسي للتحقيق في صحة الأحكام التي نطلقها عليه أو بطلانها بوصف تلك الأحكام فروضاً نصوغها على نحو إجرائي.

والملاحظة الدقيقة التي يمكن أن يلاحظها الناقد الواعي هي أن ثربانتس جعل من «دون كيخوته» بطل روايته الخالدة، لعبة يفرز من خلالها تمرده على المجتمع الذي عانى فيه كما تدلنا على ذلك سيرته الذاتية، بما يؤكد أن ثربانتس كان يتمتع بثقافة كبيرة في جال علم النفس، أفاد منها في رسم ملامح «دون كيخوته» النفسية، ظاهرياً وباطنياً.

وحسبما يرى علم النفس أنه يمكن إدراك الشخصية المركبة للإنسان عن طريق متابعة نشاطه وسلوكه، وهناك نوعان من هذا النشاط، الأول تفاعل مع البيئة تعديلاً لها بحيث تصبح أكثر ملاءمة، والثاني تكيفاً ذاتياً معها حتى يحقق لنفسه أكبر توافق معها، والنشاط بهذا المعنى يتضمن ما هو ظاهر يمكن للآخر إدراكه كتناول الطعام والشراب والمشي والجري... وغير ذلك، كما يتضمن ما هو غير مدرك إلا من صاحبه مثل التفكير الصامت والتخيل والتذكر والأوهام والمخاوف والحزن والسرور إلى غير ذلك مما لا يصاحبه مظاهر يحسها الآخرون، ويتضمن أيضاً ما لا يستطيع القائم بالسلوك ذاته أن يدركه، وإذا تنوع سلوك الإنسان بين كل ذلك كانت شخصيته مركبة.

واللافت في شخصية «دون كيخوته» أنه يجمع بين كل ما سبق في سلوكه العام، الأمر الذي يكشف من ناحية قدرة ثربانتس على أن يجعل من بطل روايته، شخصية تتمتع بقدر كبير من التوازن النفسي الذي لا يعبر عن سطور الرواية بقدر ما تعبر عنه الحالة العامة لهذا البطل في رحلة فروسيته الجوالة، وهذا التوازن يجعل من التعارض بين شخصية النبيل البارع والفارس «دون كيخوته دلامنتشا» وشخصية القروي «كيخادا»، تعارضاً زائفاً سطحياً يوهم - فحسب - بالتضاد والقيم المتعارضة.

ويكشف من ناحية أخرى إذا ما

طبقنا «اختبار تفهم الموضوع» على ثربانتس وعلى «دون كيخوته» معاً، أن كليهما صنوان لشخصية واحدة، الصنو الأول يمثل المحاولة التي باءت بالفشل في التكيف مع الواقع والمجتمع، إلى الدرجة التي تصيب المرء بالجنون، وهو ما أكده ثربانتس في وصفه لبطله حين يقول في أكثر من موضوع بالرواية: (بهذه العبارات فقد السيد المسكين صوابه) و(أخيراً.. وقد فقد صوابه، استبدت به فكرة هي أغرب ما يتخيله مجنون في هذه الدنيا)، ومن ثم كانت النتيجة محاولة جادة للخروج على المألوف والتمرد على هذا الواقع، والصنو الثاني يمثل القيم والمثل العليا وثراء النفس الإنسانية التي أكدت حضورها في التفاعل مع البيئة تعديلاً لها بحيث تصبح أكثر ملاءمة، ولعلنا نجد الصنوان متمثلين في شخصية البطل والمؤلف معاً.

إن التعارض الحقيقي الذي يبديه ثربانتس من خلال لعبته «دون كيخوته» هو سلامة الرأي حين تحدث مواجهة مع الواقع، والتعارض بين العجز والسذاجة حين يحدث الاشتباك مع الأمور المجردة، ومن ثم تكشف المغامرة المزدوجة التي تأسر الخيال ببساطتها الظاهرية عند تعقدها المذهل عند تأمل أعماقها الباطنية، وفي ذلك سر عظمة وخلود «دون كيخوته».

«دون كيخوته».. والنقد على الطريقة الوجودية

هناك اتفاق عام بين كل من تناول «دون كيخوته» من النقاد، أو كما نطلق عليها نحن العرب «دون كيشوت»، أنها ليست مجرد رواية كتبها ميجيل دي ثربانتس سابدرا حول عالم الفروسية الغني بالمغامرات والمفارقات والتشويق والإثارة، بل هي رواية واقعية بث فيها ثربانتس الكثير من مرارة الواقع التي تجرعها طوال حياته في سخرية لاذعة، وجعلها ثورة على الأوضاع التي كانت سائدة في عصره، مخالفاً بذلك السمة الأساسية في رواية الفروسية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت.

والناقد والقارئ المتأمل لابد أنه يتوقف طويلاً أمام الفصل السادس من الجزء الأول من الرواية، وهو بعنوان «في التفتيش الكبير الشائق الذي قام به القسيس والحلاق في مكتبة صاحبنا النبيل العبقري» وفيه يتناول ثربانتس كل الإبداعات التي ذاع صيتها وحققت انتشاراً كبيراً بين الناس، حتى عامتهم، من قصة ورواية وشعر، بنوع من التشريح، والنقد، في تعليقات مختصرة وأحكام موجزة، يميز بها بين الإبداع الذي يستحق التقدير وغيره مما يستحق الحرق ويعلي بها من قدر العمل الثمين ويحط من شأن الغث، حتى يخال للمرء أنه كان قادراً على تقييم كل تلك الأعمال التي عرفها الناس بفكر نقدي متخصص يضاف إلى قدرته كمبدع.

وفي آرائه النقدية حول هذه الأعمال، والتي طرحها على لسان القسيس رجل الدين تارة ما يضفي عليها قداسة من نوع ما، وعلى لسان الحلاق تارة أخرى مما يضفي عليها نوعاً من العمومية، وعلى لسان الخادمة ثالثاً مما يبرهن أفقية تأثيرها حتى على العامة، يرتدي ثربانتس عباءة جان بول سارتر مستمداً من نظريته الشهيرة حول الوجودية، ما يمكنه من خلق جو عام للرأي قائم على العمليات والبراهين الواقعية التي تثبت في النهاية ما يؤول إليه.

والمعروف أن الفنانين في مختلف ألوان الإبداع، في أميركا وأوروبا، قد تعاطفوا وتأثروا بنزعة سارتر التي تعتبر أن الإنسان وحده هو المسؤول وأن الغير الإنساني مسألة ذاتية ولا يمكن لأي إنسان أن يصبح على وعي بنفسه بطريقة موضوعية، إلا عن طريق رؤية شخص آخر.

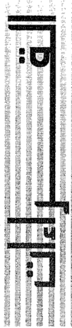
ومن واقع هذا التأثر ساد بين الفنانين والمبدعين بشكل عام مفهوم أنه إذا كان الناس الآخرون يقومون بدور المرايات التي يرى الإنسان من خلالها نفسه فإن العمل الفني بالمثل يمكن أن يؤدي نفس الدور، وهذا المفهوم نجده واضحاً جلياً في كل فصول رواية ثربانتس «دون كيخوته» بشكل عام، وفي الفصل السادس على نحو خاص.

في هذا الفصل يتكشف تأثير الوجوديين على ثربانتس حيث أن الوجود هو العمل، مؤكداً التبرير الفكري على حساب النتيجة، وسواء في العلم أو الفن، يقتضي الأمر - كما يقول د. محمود البسيوني في كتابه «الفن في القرن العشرين» - ألا يكون الإنسان متعصباً مسبقاً لأفكار لم تجد طريقها إلى المختبر ويعتبر الشخص الدوجماتيك dogmatic طالما كان يصر على أفكار دون أن يسمح لنفسه لاختبارها، فقد يوصله الاختبار إلى التنازل عنها واعتناق ما هو أصح، أما إذا جاءته البيانات التي تقتضيه أن يعدل من رأيه ومنهجه الدوجماطيقي واستمر رغم تلك البينات على موقفه، فمعنى ذلك أنه متعصب والتعصب هنا هو الالتزام بآراء غير مختبرة، وريثة العادة والتداول القديم وحفظ أصم للمأثور دون نقد أو تقويم أو محاولة تبصر وتكييف للظروف الجدية.

وعلى العكس من ذلك تماماً، يبدو أن ثربانتس يقيم آراءه على خبرة ومعرفة وقراءة متفحصة ببصيرة الناقد وحس المبدع لتلك الأعمال الإبداعية، كما يبدو جلياً أنه غير متعصب لرأي إذ يسوق الرأي على لسان نقولا الحلاق مثلاً، ويتبعه برأي آخر مخالف على لسان القسيس أو العكس، بل إنه يطرح الرأي أحياناً على لسان الخادمة التي تجسد السطحية الفكرية في الحكم على تلك الأعمال التي يعدها البعض في عصره أعمالاً عظيمة.

يصف ثربانتس على سبيل المثال كتاب «رابوع أماديس الغالي» بأنه مؤسس التفاهات التي كان الروائيون يحشون بها كتب الفروسية، وذلك بوصفه أول كتاب طبع في أسبانيا في الفروسية ومنه نشأ سائر الكتب الأخرى، ولهذا فمن الواجب الحكم عليه بالإحراق دون شفقة، ثم يتابع ذلك برأي مخالف فيقول: كلا اني سمعت أيضاً أنه أحسن كتاب في موضوعه ومادام هكذا فريداً في بابه فإنه يستحق العفو ولهذا نبقي على حياته هذه المرة.

ويتبع ثربانتس ذلك في هذا الفصل باستعراض آراءه النقدية اللاذعة الساخرة تجاه ما ساد وانتشر من روائع كتب الفروسية، حيث يرى فيها أنها السبب المباشر في إفساد ذوق العامة والخاصة، مبيناً سعة اطلاعه وثقافته وقراءاته المتعددة، بل ومعرفته الجيدة بتاريخ مبدعيها وسيرتهم الذاتية، كما أنه في الوقت نفسه يكشف عن سمو روحه التي تحملت الكثير من الأوجاع والآلام والانكسارات، لكنه بالرغم من ذلك يسمو بهذه الروح ويعلو فوق آلامه، ليضع لنا واحدة من روائع الأدب العالمي.



تجليات السارد

بقلم: عبدالجواد خفاجي

(مصر)

■ قراءة في نص «الوباء» للقاص

د. خالد أحمد الصالح

تجليات السارد

بقلم: عبدالجواد خفاجي
(مصر)

قراءة في نص الوباء للقاص د. خالد أحمد الصالح

(١)

النص القصصى (الوباء) للقاص د. خالد أحمد الصالح قرأته منشوراً فى مجلة «البيان» الكويتية فى عددها ٤١٩ يونيو ٢٠٠٥م. وقد وجدتني بعد فراغى من قراءته متحمساً للكتابة عنه، وقد لمست أنه من النصوص القصصية الرفيعة التى تعكس ثقافة رفيعة ووعياً فنياً عالياً لدى كاتبة، لما يحمله النص من أبعاد رمزية عميقة الصلة بالفلسفة ودلالات متسعة تطمح إلى شمولية النظرة.

ولكى نسير فى دراسة وضعية السارد فى علاقتها ببنية النص يجب أن نفرق بداية بين القصة/ الأحداث فى وجودها المستقبل، وبين العمل القصصي/ النص باعتبار الأخير وسيطاً قصصيًا/ خطاباً.

هذا الوسيط القصصي هو أسلوب السارد فى عرض الأحداث وفق وجهة نظره الخاصة، وهو فى حد كونه سارداً يعتبر أداة اخترعها الكاتب لأداء هذه المهمة، وأعطاه كافة الصلاحيات بصفته صاحب الخطاب القصصي وصانعه ؛ لتشويه وإرباك زمن الأحداث فى وجودها المستقبل (زمن القصة) ليجعله قادراً على استيعاب الأحداث فى زمن آخر أقل أو أكثر فيما يسمى (زمن السرد). وربما يترتب على هذا الإرباك والتشويه أن العلاقات لا تظهر بين حدث وحدث بشكل يتفق ومنطق الواقع أو منطق حدوثها فى الحقيقة. والسارد وهو يقوم بهذه المهمة لا يقوم بها اعتباطاً، وإنما يتم الأمر وفق منظور معين (وجهة نظر) يحدد وضعيته مكانيًا وزمانيًا بالنسبة لشخوص القصة.

والحقيقة إن وضعية السارد تثير مشكلات منهجية عدة يتعلق بعضها ببنية النص وبعضها الأخر بالقيم المبثوثة فى النص فيما يتعلق بعضها الثالث بالعلاقة بين القارئ والنص ولقد اقتصرت دراسة وضعية السارد فى كثير من الأعمال النقدية على الأعمال الروائية، بيد أنى لا أميل إلى قصره على هذا المجال، فالقصة القصيرة هى عمل سردى، وأينما وجد السرد أمكننا دراسة وضعية السارد.

ويحدد النقاد وضعيات السارد أو تجلياته فى النص فى ثلاثة أوضاع:

- السارد أكبر من الشخصية القصصية (الرؤية من الخلف)
- السارد مساو للشخصية القصصية (الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع)
- السارد أصغر من الشخصية القصصية (الرؤية من الخارج)

ولقد كان القصاص والروائيون



التقليديون لا يكادون يعرفون إلا ما يسمى فى تقنيات السرد بالرؤية من الخلف.

(٢)

فى نص (الوباء) السارد مراقب لشخوصه القرويين المنتمين للمكان الواحد (قرية الباحة) بكل عاداتهم وطقوس حياتهم، مركزاً على انتماء الشخوص لماضيهم وتراثهم وثقافتهم، ناقلاً بأمانة تفاصيل المكان وتقسيماته الجغرافية، وأهم محدداته البيئية: «كان الوباء قد اقتحم قرية (الباحة) التى احتمت بها مجموعة عربية منذ قرون لم يحصها أحد، فى وسط صحراء تمتد بعيداً. كانت الباحة بترتبها الحمراء الزاهية كأنها لمسة جمال فى وجه الصحراء الصفراء، أشجار النخيل عالية تُسقى من آبار متدفقة، البيوت الطينية متراصة بخطوط متعرجة، الفسحة الشمالية كانت تعج بحوانيت البائعين وأصوات المشترين، أما الفسحة الجنوبية التى تلامس الصحراء فقد تُركت خالية لدفن الموتى، ومع انتشار الوباء توقفت الحياة عن الحركة، عم الهدوء الساحات الشمالية، وتوسعت الرقعة الجنوبية».

من المهم أن نلاحظ أن الفقرة السابقة هى بداية النص، وقد عُنى فيها السارد بعرض عام للمكان وهو يقوم بمهمة الكاميرا التى تسجل لنا جوانب القرية وجغرافيتها، وقد برز فى هذا العرض العام:

١. الصراع بين نقيضين يتقاسمان المكان هما الموت الذى استأثر بالفسحة الجنوبية، والحياة التى استأثرت بالفسحة الشمالية وقد وضح أن ثمة غلبة للموت على الحياة.

٢. حيادية السارد إذ لم يتدخل برأيه فيما يسجله، لولا أن عبارة «كأنها لمسة جمال فى وجه الصحراء» جاءت كحكم من السارد على المشهد الذى يسجله بما يعد كسراً لحياديته لولا أن لفظة «كأن» أفادت الشك وليس الجزم.

٣. نلاحظ وضعية السارد كشاهد تاريخى على القرية وماضيها وإنسانها، عليم بكثير من تفاصيل حياته، يعزز من هذه الوضعية أنه فى نهاية النص (العرض الختامى) وقد رحل الجميع عن القرية بعد ما تفشى الوباء بها، تاركين وراءهم آثار أقدامهم التى سرعان ما طمستها الرياح، قال السارد: «وبعد قرون لم يتم إحصاؤها تفتحت تلك التربة الحمراء على أقدام مقبلة تتشابه بصمتها مع تلك الأقدام التى كانت قد طمستها الرياح».

ولنا أن نعى من بداية النص ونهائية أن السارد رصد القرية في الماضي البعيد (منذ قرون) معتمداً فى الحالة الأولى على ما رأى وما سمع، وفى الحالة الثانية على ما رأى فقط بدليل قوله: «تتشابه بصمتها مع تلك الأقدام التى طمستها الرياح» وفى الحالتين هو شاهد على مرحلتين تاريخيتين كما لو كان معمراً معاصراً لأجيال عدة فى مراحل عدة من مراحل إعمار قرية الباحة. لقد بدا إذن أنه صاحب دراية هائلة بعالم القصة التى سيرويها والتى لم يستأ نفها بعد. ومن ثم كان من المتوقع أن يكون السارد هنا أكبر من أى شخصية من شخوص قصة التى سيقصها علينا، وهو وإن كان كذلك بالفعل إلا أنه استطاع تحييد نفسه منذ البداية، وإنه آثر أن يكون كصاحب كاميرا عليه أن يسجل دون يقطع برأى،

أو عليه أن يكون مساوياً لشخصيات القصة التى سينقل لنا بعض المشاهد الدالة من حياتها، ولعل قوله «بعد قرون لم يحصها أحد» وقوله الآخر «بعد قرون لم يتم إحصاؤها» يؤكد أن الإحصاء لو تم سيكون من آحاد آخرين وليس منه، ومن ثم فهو بصفته واحداً من المجموع يتساوى مهم فى العلم وعدم العلم بعدد القرون ومن هنا نؤكد أن السارد اعتمد على منظور قصصى يجعله فى وضعية مساوية للشخصية ممارساً «الرؤية مع» أو الرؤية المصاحبة. وهى وضعية تسمح للسارد بالتركيز فقط على التقاط العناصر الدرامية (التى تنطوى على أحداث وتفصيلات يقوم بها الشخوص وتسمح باشراك القارئ فى بناء العمل القصصى على أساس غير نص، لأنها لن تقدم له كل التفصيلات، وستركز على ما هو دال فقط، وستعفيه من تدخلات السارد و أحكامه وتبريراته وتعليلاته وشروحه وتفسيراته، ومن ثم يبدو القارئ نشطاً ومتحمساً ومتفاعلاً مع السارد الذى سمح له من حيث المبدأ بقدر من الشراكة والمساهمة فى استنباط ما كفَّ عنه السارد وتَخَيُّل ما آثر ألا يقدمه من تفصيلات.

(٣)

يتجلى اقتدار السارد فى كونه عرض ما عرض لنا من أحداث كثيرة عن قرية الباحة وإنسانها فى بعض مشاهد دالة من حياة شخصية واحدة هى (سيف بن صالح) الشاب الذى فوجئ كغيره باجتياح الوباء للقرية. ويعرض لنا السارد بعض المشاهد القليلة من حياة هذا الشاب نحصرها فى:

المشهد الأول: يبدأ بلحظة خروج (سيف بن صالح) وقد حمل معه ما شعر أنه مهم من داره الطينية، خرج زاحفاً إلى الصحراء وكان قد فرغ منذ يومين من دفن والده الذى أباده الوباء كغيره ممن أباد من أبناء القرية.

فى هذا المشهد يركز السارد على إبراز اللحظة الآنية فى عملية القص، أو اللحظة التى ينصب فيها السارد كاميرته لتسجيل مشاهد حية تخص حياة الشخصية المحورية فى القصة.

المشهد الثانى: يبدأ بحوار بين سيف بن صالح ووالده فى اللحظة التى اكتشف فيها الأب أنه قد أُصيب فعلاً بالوباء، الأمر الذى تيبست له مفاصل سيف ما أن سمع النبأ. وهو مشهد سابق زمنيًا للمشهد الأول. فى هذا المشهد تحول سيف من مجرد مراقب للوباء الذى يجتاح القرية إلى مواجه حقيقى للوباء الذى دخل دارهم، أصاب والده. وقد كان رد الفعل عنده متمثلاً فى تيبس المفاصل فجأة، بما يمهد للآتى الذى لا نتوقع معه انتصاراً لسيف على الوباء.

المشهد الثالث: يركز فيه السارد كاميرته على (سيف) القابع مذهولاً شارد الذهن بجوار والده المصاب لا يدرى ما هو فاعل.

وكانت فرصة السارد أن يستغل سكون الشخصية وعدم قدرتها على الإتيان بأفعال حقيقية يمكن أن يسجلها الآن، فغادر اللحظة الآنية ليعود بنا إلى ماضي (سيف بن صالح) ليعرض لنا عن طريق «الفلاش باك» (الارتداد) مستعيناً بذاكرة سيف بعض المشاهد الدالة من ماضى حياته، وذاكرة سيف لم تكن تستدعى فى هذه اللحظة إلا كل ما هو

دال فى حالته، وكل ماله علاقة بالحاضر/ المصير الحرج، فيتوقف بنا عند مشهد بعيد من طفولة (سيف) يمتد إلى عشر سنوات خلت وقد اجتمع الأب مع ابنه سيف فى المقبرة. آتيًا لزيارة الموتى، وإن كان سيف تحديداً قد أتى لزيارة والدته التى ماتت ودفنت ها هنا.

هذا المشهد البعيد تستدعيه ذاكرة سيف الآن وكأنها تلقى الزمن بين والدته التى ماتت ووالده الذى يوشك على اللحاق بها. إنه نوع من التهيئة الدرامية للحدث الأكبر (موت الأب).

يدور فى المقبرة حوار بين الأب وابنه تتضح لنا من خلاله الأبعاد الميثولوجية لشخصية الأب، وهى أبعاد فى غاية الأهمية لفهم شخصية الأب.

فى الحوار الدائر الذى سيطر عليه الأب وحده أخبر ابنه بأنهم من قبيلة هوازن، وأن هذا قبر جدته (نورا)، وهذا قبر جده (عبدالرحمن) وأنه كان شاعراً مشهوراً وكان الأب منتشياً وهو ينشد ابنه أبيات الجد، وارتفع صوته كأنه ينادى الفضاء الممتد حولهما، وفجأة اقترب من ابنه وقائلاً: «لم أتخيل قط أن تحل واحدة مكانها، والدتك لم تعوض».

فى ضوء المكون المثيولوجى يمكننا أن نعاين رؤية الأب للحياة وبعض قيمها فقيمة «الإخلاص» عنده تعنى البقاء على عهده مع الموتى (لم يتزوج بعد زوجته) ويعنى الارتباط بالموت وترديد مآثرهم ومأثوراتهم، وكأن كل هذا الاعتداد بالماضي هو رد فعل طبيعي لتصرم الحاضر بين يديها كما أن قيمة «الموت» عنده لا يعنى انتقال أجساد الأحياء إلى القبور، فهم لا يزالون أحياء من خلال ذكراهم فينا، الموت إذن أن نتناسى هؤلاء الموتى ونهمل في الإخلاص لهم. ينفتح النص بشكل إشارى لافت على المكون الميثولوجى و الثقافى و الأخلاقى للشخصية العربية فى عموميتها المستجدة فنيا فى النص فى شخصية الأب كشخصية تولى وجهها للماضى و القبيلة، وهى تتفاخر بالعِرق و مآثر الأجداد، وهى معطيات لا تمثل فى مجملا قيمة فى حاضر الشخوص المحاصرين الأن بالموت. تتوقف بنا ذاكرة سيف بعد هذا عند لحظة أخرى فى المقبرة أيضاً عندما أفضي الأب إلى ابنه بر غبته فى تزويجه «ستتم العشرين الشهر القادم.. أتوق لرؤية ذريتك» هكذا تجتمع المتناقضات فى لحظة واحدة كطرف فى صراع.. رغبة الأب فى رؤية ذريته من ابنه الوحيد (سيف) فى لحظة يحتفون فيها بالموت. إنه الصراع بين نقيضين (الفناء والخلود) يتقابلان الآن فى نفس الوقت، ومن هنا ينفتح النص على مكون ميثولوجي أخرى فى الشخصية العربية التى ترى الزواج مجرد وسيلة للامتداد والبقاء والخلود فى مواجهة التصرم. وها هو الخوف من التصرم يدفع الأب إلى الاحتماء بالتناسل عن طريق ابنه الوحيد، وإن كان ذلك يعنى بالنسبة للابن - فى تلك اللحظة - شيئًا آخر. لقد استدعت ذاكرته على الفور (سارة) التى ترحلت مع أسرتها بعد انتشار الوباء.. تمثُل الآن فى ذاكرته، ويستغرقه التفكير فيها للحظة، متفلتا من إسار اللحظة المريرة، وهو الذى لا يزال جالسا بجوار أبيه المحتضر.

لاشك تعكس اللحظة الطابع الدرامى للحياة نفسها التى لا تخلو من صراع بين



متناقضات، إذ تتداعى الرغبة فى الارتباط والزواج والبقاء - بما يصاحب هذه الرغبة من مشاعر- فى لحظة تخص الموت بما يصاحبها من مشاعر مضادة، وبينها إنسان فى مفترق طرق !

المشهد الرابع: لقطة من حياة القرية، ولم يكن الأب قد أصيب بالوباء بعد، وقد استيقظ (سيف) من نومه غير هانئة على صراخ وجلبة، وقد أهاله أن الناس بدأوا يزحفون إلى الخارج، وقد وصلت المأساة ذروتها بالنسبة لسيف، عندما رأى دار محبوبته تفرغ من ساكينها شأنها شأن بقية الدور، الأمر الذي اعتبره الأب عدم وفاء: والده كان يزداد غضباً مع ازدياد هجرة الناس. تساءل بغضب: - أين ذهب الوفاء ؟ نظر إلى سيف بقلق قائلاً: «إياك أن تتــرك أرضك» الأب لا يزال بمخزونه العرفي والثقافي والأخلاقي مصراً على الإخلاص للأرض بما تحمله هذه الكلمة من قيم العراقة والانتماء والإصرار على البقاء، هو يرى أن الموت الحقيقي ليس ما يتهدده الآن، لكن ما ينتظره هناك بعد الفرار، الموت في أرضه يعنى بالنسبة له خلوداً على نحو ما .. هكذا تتعزز نظرة الأب المغايرة إلي معاني الموت والحياة.

قد يقال هنا إن العناية بشخصية الأب على حساب الشخصية الرئيسة يمثل خروجًا على مقتضيات القصة القصيرة واشتراطاتها الفنية، التى يجب أن تركز على الشخصية الرئيسة (سيف). وحتى لا نقع فى مغبة هذا الظن علينا أن نتذكر دائمًا أن كاميرا السارد لا تزال تنقل كل المشاهد من حياة (سيف) وإن كانت بالضرورة ستسجل ما يلاصقه، والأب ليس مجرد ملاصق أو شخصية ثانوية، إنه الدستور العرفى والثقافى والأخلاقى للقرية كلها، وما سيف إلا امتداد له، ومن هنا فإن كل ما يكرسه السارد من معلومات حول شخصية الأب يضئ الطريق للنفاذ إلى شخصية سيف/ الخلف، لا بصفته الوريث الطبيعى لهذا الدستور/ الإرث فحسب، بل بصفته الصورة الأكثر حداثة فى الزمن للأب، والذى عليه أن يختار بعد قليل بين معطيات هذا الإرث ومتطلبات اللحظة الحرجة.

المشهد الخامس:

وقد استشرى زحف الأهالى إلى الخارج وسط اشتعال غضب الأب وحيرته وتساؤلاته: «- كيف يحيا الناس بدون أصلهم ؟ فيجيبه ابنه: - الناس خائفون».. الناس فى هذا المشهد يستجيبون لغرائزهم وهم يختارون الفرار إلى حياة أخرى، هى المجهول بالنسبة لهم، لكنه المجهول الأدنى مقارنة بالموت/ المجهول الأعظم الذى يتهددهم.

وإن كانت تساؤلات الأب تعكس لدينا معنى الأصالة لدى الأب، إذ يراها فى البقاء فى القرية حتى وإن كانت الدنيا تنتهى ها هنا، ويفضل ذلك على الحياة هناك المساوية للموت عنده ؛ لذلك قالها صراحة: «- الموت هناك.. الدنيا تنتهى هنا».

وفيما يبدو أن الأب الذى تتبدى أمامه معان هجينة عليه من عينة «الخوف - الهًرب».. لم يعد يدرك اشتراطات اللحظة الحرجة وطبيعة التحولات فى رؤى الناس فى هذه اللحظة المهلكة.

فى خضم هذا الصراع تنفلت من الأب كلمات رغماً عنه وجهها إلى ابنه: «إنك آخر أمل لنا.. ارحل بعيداً» بعدها أحسَّ بحمى الوباء تجتاح جسده. وهكذا يتزامن دخول الوباء جسد الأب مع دخول الخوف إلى صدره. الوباء الحقيقي إذن ليس ما يجتاح الأجساد من الخارج، بل هو ما يجتاح النفوس من الداخل، ومن هنا يعكس النص معنى الوباء الحقيقي من وجهة نظر السارد ـ هذه المرة ـ الذي التقط هذه اللحظة النادرة من حياة الأب.

الحوار أيضاً يؤكد بشكل صريح أمل الأب الذى يرتكز فى الضمير (أنت). هو يختار حياة ابنه لا من أجل ابنه فى حد ذاته، ولكن لأن هذا الاختيار يحقق أماله فى الخلود والامتداد فوق الأرض، كذكرى وأعراف ودماء تجرى فى عروق الخلف.

المشهد السادس والأخير:

وقد مضى يومان بعدما وارى (سيف) جثمان أبيه، وقد داهمته الوحدة بين الجدران الطينية، ورائحة الموتى، وإن كانت ذكريات (سارة) لا تزال تلح عليه ؛ ومن ثم كان يستسلم لبزوغ أمل اللقاء معها.

وهكذا السارد يلتقط أينما حلَّ كل اللحظات التى تُبرز المتناقضات أمام بعضها، مركزًا علَى مأزق الشخصية التى عليها أن تختار وهى ادئماً فى مفترق طرق.

وكان على (سيف) أن يستسلم للحظتين معاً، ذهب إلى المقابر متدثرًا بحزنه وصمته وذكرياته التى تشده إلى من ماتوا بكل ماضيهم وأعرافهم وملامح حياتهم.. يتملى قبورهم مسترخياً فوق التراب الطينى الذى غطى قبر والده، وفى نفس الوقت كان عليه أن يرمى بنظره بعيداً إلى أطراف الصحراء التى تضرب فيها (سارة) مع أسرتها. وكان عليه أن يختار الحياة كما اختارها غيره ويرحل خارجاً إلى الصحراء. وإن كانت لحظة رحيله مختلفة، فهو آخر من اختاروا الرحيل بعد أن وفىَّ ما عليه للموتى (دفن والده، وزيارة القبور الأخيرة). هو لم يرحل إلا بعد أن داهمته الوحدة، هو فى هذه اللحظة (آدم) الجديد الذى عليه أن يبحث عن حواء الجديدة (سارة) فى الصحراء المترامية أمامه.. ودع قبور موتاه كأخر ما يعبر به عن وفائه لهم فى لحظة الرحيل، غير أنه وعلى نحو آخر كان يستجيب ضميرياً لمطلب أبيه: «ارحل بعيداً».. هو يستجيب فى هذه اللحظة لنداء الغريزة والعقل والضمير معاً، ومن هنا يختلف تقييم لحظة رحيله عن غيره من الشباب الذين رحلوا استجابة لنداء العزيزة وحسب.

وإن كانت اللحظات التى تلت رحيله ـ على نحو ما عرض السارد فى نهاية العرض القصصى ـ تعطى مؤشراً فى عودة (سيف) وعلى نحو أكيد فى صورة أقوام جدد لهم نفس البصمات. ومن هنا تظل القصة مفتوحة على الحاضر الأزلى، وهى ترسم الطريق لرؤية الشخصية العربية بمحدداتها الثابتة رغم تحولات الزمن وصيرورة الأحداث، ورغم كل الظروف هى تعود لتؤكد من جديد انتماءها لأصلها وعراقتها من خلال ارتباطها بالأرض التى تحوى رفات الأجداد.. تعود بإصرار جديد لتؤكد ثبات القيم والأعراف والثقافة، وثبات كل



المعانى التى يؤكدها مدلول كلمه «البصمة».

(٤)

من المهم أن نتساءل: - كيف استطاع السارد فى ضوء خطته لتشويه زمن الأحداث المتراتبة وفق منطق السببية.. كيف استطاع عرض أحداث كثيرة منذ طفولة (سيف) وقت أن كان عمره عشر سنوات، وحتى بلوغه سن العشرين، وقت أن اجتاح الوباء قرية الباحة ؟.. مسافة عشر سنوات هى زمن الأحداث كيف استطاع أن يقدمها لنا فى ست مشاهد دالة لا تتجاوز بضع ساعات ؟ ! أقول إنه اعتمد فنيًا على مشاهد ست، لم تُقَدَّم وفق ترتيبها الحقيقى فى واقع القصة، وإنما قدمها وفق مشروع زمنى آخر له منطقيته المختلفة، حرص السارد من خلاله على تشويه الزمن واختزاله وعجن تراتبه الطبيعى تقديمًا وتأخيرًا، كما حرص على الإسراع بالزمن فى بعض المشاهد، وحذف الفترات الزمنية التى تحوى مشاهد وأحداثا كثيرة غير دالة بين المشهد والآخر، كما حرص على تفتيت اللحظة الواحدة، أو بالمعنى المشهد الواحد إلى أكثر من مشهد. ولكى نوضح ذلك يجب أن نعاود النظر فى الزمن القصصى للأحداث الست.

المشهد الأول: حدث بعد يومين من وفاة والد سيف، وكان قد وارى جثمان أبيه التراب.

المشهد الثانى: يعود بنا إلى لحظة إصابة الأب بالوباء.

المشهد الثالث: لحظات مستعادة من ماضى (سيف) عن طريق الذاكرة حاملة أحداثاً كثيره تتجه من الماضى إلى اللحظة الآنية للقص.

المشهد الرابع: لقطة من حياة القرية، ولم يكن الأب قد أصيب بالوباء بعد، وكان زحف الناس إلى الخارج قد بدأ.

المشهد الخامس: لحظة شعور الأب بإصابته بالوباء، ونصيحته لابنه بالرحيل.

المشهد السادس: أحداث ما بعد الدفن، وكان قد مضى يومان على وفاة والد سيف.

والملاحظ هنا: (١) أن المشهد السادس هو امتداد للمشهد الأول، وهذا معناه أن بداية عرض الأحداث هو نفسه نهاية عرضها، مما يؤكد أن السارد أصلاً لم يبرح اللحظة الواحدة التى تلت دفن الأب، وأن كل ما عرضه من أحداث كانت عن طريق المونتاج الذى يحكم عمليه عرض المشاهد الدالة، المرتبطة بالمشهد الأساسى الوحيد الذى كان معنيًا به أصلاً (الأول - وامتداده السادس) الأمر نفسه يجعلنا نؤكد أننا أمام بناء قصص مدور (بدايته هى نهايته).

٢) المشهد الثانى هو نفسه المشهد الخامس وقد فصل بينهما بالثالث والرابع مما يؤكد تركيز السارد على تفتيت اللحظة الواحدة إلى لحظات أصغر أو بنيات زمنية أصغر والفصل بينهما ببنيات مستجلبة من السابق واللاحق.

٣) اعتماد السارد على ذاكرة الشخوص واستجلابه لأحداث بعيدة عن طريق الارتداد (الفلاش باك) والإسراع بها نحو اللحظة الآنية للقص.فى هذه العملية يمارس ما يسمى بالوقف، أى إيقاف زمن الأحداث الآنية والانشغال بالسرد عن الماضى.

ومن العلوم - أيضًا - أن الذاكرة تعتبر

وسيلة من وسائل تحريفات السرعة (الإبطاء أو الإسراع بالزمن) لأنها تستدعى من الماضى ما يخص اللحظة الآنية للقص وفق منطق خاص بها وهى تسرع أو تبطئ بالأحداث كيفما تملى عليها الظروف النفسية للشخصية.

٤) اعتمد السارد على عجن اللحظات وإعادة ترتيبها وفق منطقه المخصوص، فالمفترض وفق منطق الواقع أن المشهد الأول هو آخر المشاهد. والمشهد الرابع هو أول المشاهد، وإن شئنا غير ذلك فليكن المشهد الثالث أول المشاهد ؛ لأنه يعرض صوراً من الماضى البعيد الذى يتجه بنا إلى الماضى الأقرب.

٥) اعتمد السارد على الحذف. وهو حذف فترات زمنية كبيرة نسبياً بين كل مشهد وآخر حرص - نصيًا - على وضع فواصل دالة مكانها (xxx) مما يؤكد أنه لم يكن معنياً بعرض كل الأحداث فى كل الأزمان والأوقات إلا بما يتفق مع وجهة نظره، فلاشك أن بين كل مشهد ومشهد توجد أحداث حقيقية فى واقع القصة لم يعنَ السارد بتسجيلها، ومن ثم حذفت بأزمانها.

هذا ولقد كانت البنية الأولى الأساسية لتنفيذ هذا المشروع الزمنى هى المشهد الذى يحوى (المكان - الزمان - الطقس - الشخوص - الأفعال - ردود الأفعال - الحوارات) هذه التقنية سمحت بتحييد السارد تمامًا، وجعلته بشكل أو بآخر متخفيًا، لا يمكننا معرفته أو إدراك إحداثيات موقعه زمانيًا ومكانيًا بالنسبة لشخوصه، فهو موجود وغير موجود، موجود لأنه يسجل وغير موجود لأنه محايد (لم يُعْلن عن نفسه لا بضميره ولا برأيه) لذلك نميل إلى تسميته «السارد التقنى» أو السارد الكاميرا، هذه الكاميرا مهمتها تسجيل المشاهد، ويظل أسلوب المشهد هو كل ما يحص الكاميرا، من حيث اللغة والبناء. فالبناء داخل المشهد على نحو ما سبق له مكوناته الداخلية، وسماته الخاصة التى يمكن معاينتها خارجيًا أو ظاهريًا بالحواس المجردة. واللغة إلى حد كبير لازمة لنقل معلومات مباشرة عن الخارج عن طريق وصف الأماكن والأجساد والأفعال وردود الأفعال وما شابه ذلك من تعبيرات الوجوه وحالية الحوارات.

لغة الحوار يبرز فيها أيضًا البعد الاجتماعى والنفسى والفكرى للمتحاورين، وذلك هو أسلوب السيناريو فى الكتابة القصصية، وهو أحد المستجدات التى دخلت كتقنية فى بناء القصة القصيرة الحديثة.

وأخيراً يمكننا التأكيد على أن حركة السارد التقني هنا وهو يقوم بمهمة التسجيل «التصوير» والمونتاج بأنها حركة غير اعتباطية، ومهما بدت المشاهد متناثرة ومتباعدة ظاهرياً، فهى مترابطة داخلياً وفق نظام زمنى خاص بالسارد ممكن أن يقوم فى ضوئه نظام زمنى للتلقى خاص بالقارئ الذى سيقوم بدور الربط بين هذه المشاهد مثلما يربط بين مشاهد الفيلم السينمائى المرئى فى حركتها وتتابعها وسرعتها وهكذا يمكن للقارئ من خلال إقامة أساس غير نصى أن ينظر إلى كل شئ فى النص على أنه طريقة فى تفسير هذا الأساس وفى ضوء مشروع زمنى آخر بقيمة هو ومن هنا نؤكد أن تجليات السارد ذات علاقة وثيقة بالقارئ، وبإمكانها أن تحوله إلى شريك مساهم فى بناء العالم القصصى



على أساس غير نصى.

(٥)

من المهم - أيضاً - أن نسأل: - لماذا عُنى السارد بعرض لمحتين تاريخيتين عن قريةَ (الباحة) منذ قرون عدة مضت وبعد عدة قرون تلت عام الوباء ؟، وكأننا أمام بناء روائى أفقي يحمل فى أحشائه - رأسياً - جنبيناً قصصياً يحض (سيف بن صالح).

لاشك أننا وللإجابة يمكننا أن نسجل أننا أمام لحظتين فارقتين فى حياة قرية الباحة سجلتها بداية النص ونهايته نوضحها على النحو التخطيطي الآتي:

وقدوم قبائل للإقامة فى الباحة
لحظة أولى فارقة (رحيل)
(عنى السارد بتفصيل وعرض أحداثها)
المستقبل الماضي الأقرب
لحظة ثانية فارقة (قدوم)
لحظة إعمار جديدة
(لم يعن السارد بتفصيل أحداثها)
الفترة آلتي عاشها الناس فى الصحراء بعد الوباء

الملاحظ من العرض التخطيطي: ١- استدارة الزمن من افقى الماضى إلى المستقبل ليضع لحظة أنية أخرى عند نفس النقطة (قرية الباحة) وكأن التاريخ يعيد نفسه ها هنا.

٢- ثبات المكان (قرية الباحة) فى اللحظتين الآنيتين الفارقتين فى تاريخ القرية، مع تغير البشر والأزمان والأحداث.

٣- تغير الأقوام من قادمين للأقامة ثم راحلين بعد الوباء ثم قادمين مرة أخرى.

٤- الزمن يسير من أفقى الماضى ليصب فى النهاية فى المستقبل الذى يسير بأتجاه موازى للماضى.

٥- الأحداث التى عرضها السارد عن قرية الباحة لم يكن مجرد حكاية من التاريخ مغلقة على فترة زمنية بعينها وإنما هى حكاية فى التاريخ لم تنقطع عن التشكل فى التاريخ ولم تنفصل الزمن المتجه دوماً إلى المستقبل. وفى إطار هذه الملاحظات يمكننى أن أناقش الرواية التى عنى السارد بعرضها بصفتها المرتكز الأول فى الإبداع كقيمة إذ لا قيمة لأي عمل فنى يركز على عناصر الجدة أو حتى الجمع بين عناصر قديمة فى ثوب جديد، مالم يتم ذلك وفق رؤية جديدة تقدم نفعاً أو فائدة، فى هذا الإطار يمكننى النظر إلى معيار الجودة فى أية رؤية فى بعدها عن قيم الانفلاق والأنفال الإنساني، وفى تمسكها بالاصول وهى تجتاز أية أصولية عمياء، وفى مدى انفتاحها على أفق أنساني عام رحب.

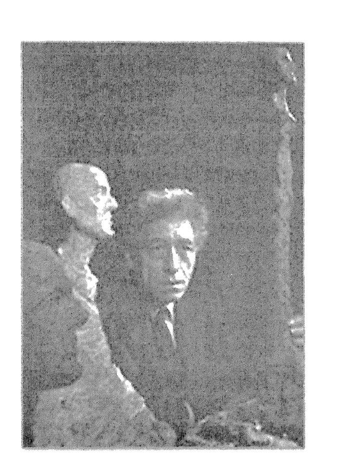
فى ضوء هذا يمكننا النظر إلى الرؤية المطروحة فى نص (الوباء) مستعينين بالملحوظات الأربع السابقة، وقد لاحظنا أن اللحظة الأنية الجديدة التى لم يعن السارد بالحديث عنها وعن أحداثها هى لحظه متروكة لنا نحن القراء، لا بصفتنا شركاء فى التلقى وحسب، بل لأننا ملاك هذه اللحظه التى تنزلق بنا إلى المستقبل لنا أن نملأها بما نحتار فى معية رياح الماضى التى تحمل معها الأوبئة والترسبات الكثيرة الضارة، ولنا أن نختارها لحظه اكثر طهارة لو وعينا دروس الماضى جيداً وطورنا أليات فهمنا لترسبات هذا الماضى وقد لاحظنا أن المستقبل يسير بموازاة الماضى، وكأن البشرية تتجه نفس الوجهة القديمة

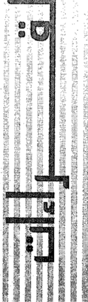
وربما إلى نفس المصير، خاصة وقديراً لنا أن التاريخ.

يقيد نفسه، فهل يتكون اللحظة الفارقة الثانية مشاعاً للوباء أيضا، أم أنها حقيقة للإعمال، ثمة إشارة تخذيرئة أيضا من قيم الثبات خاصة وأن: «البصمة القادمة الجديدة هى نفسها البصمة القديمة».

هى رؤية مجاوزة/ لقيم الانتماء الأعمى للجماعة وأصولها وثوابتها وماضيها رغم رصد السارد لكل هذه المحددات التى لم يتعصب لها، ولم يغلق رؤيته عليها زمانياً ليكتفى بمجرد تقديم حكاية من التاريخ ذات بداية ونهاية مغلقتين.

لقد اهتم منذ البداية برصد المتغيرات والتحولات فى القيم مع حركة الزمن، وقد كان الثابت الوحيد هو «قرية الباحة»، دون أن يكون معيناً برصد من أتوا إلى القرية من الماضى البعيد والماذا أتو.. ودون أن يكون معيناً بالبحث عن أسباب قدوم من أتوا بعد ذلك هم جميعاً وفى كل الأحوال بشرلهم نفس القصمة. لكأنه يطرح باتجاه الأرض نفسها هذا الثابت الذى تستدير فوق الأزمان والأحداث وأثار أقدام البشر.. إذا كان الثابت هنا هو أرض قرية الباحة، فقرية الباحة لمن يعيش فوقها لا لمن مات أو يموت فوقها، ولم يختر أحد أرض الباحة للموت فوقها، كذلك تدور الرؤية حول مفهوم الوباء. الوباء الذى ينشأ فى منذ الأرض ليفنى الأجساد، يمكننا أن نتقيه بالقرار على الأقل، لكنما الوباء الذى ينشأ فى النفوس كيف لنا أن نتقيه كان بإمكان (الأب صالح) أن يتقى وباء تعصبه لقبيلته، ويجتاز وباءه مهنه الخاطئ للأصوات، وكان بإمكان أن يكون مخلصاً للحياة و الأحياء.. لكنه لم يفعلها عاش هانئاً باستنشاق روائح الموت التى تخالط انسام حياته، ومات راضياً بانتمائة لقيم الغناء.. إنه وباء الأفكار، والنوازع التى تلح على الرؤوس قد تدفع البشر للتثبت بالأرض لمجرد أنها تحوى قبور موتاهم أو لمجرد أنها موطن الذكريات، أو لمجرد أنهم فوقها يشعرون أنهم حقيقة فى التاريخ، لكنه قد يكون تاريخا أسود، مضمخ المأس ليس الامر دعوة للتفريط فى الارض على نحو ما قد يتبادر، إنها دعوة لعدم التفريط فى الحياة، الأرض منذ خلقها الله، البشر هم الوافدون وهم الراحمون، قد يخير القدر البعض بين البقاء هنا أو هناك، قد يفرض عليهم ذلك، قد يخيرهم على الفرار احياناً ذلك لأنه القدر... لكلنما البعض يتشبثون بقيم الأعمى فوق ارض بعينها، والبعض يموتون أسرى وبائهم هذا متجاهلين قيم الإخلاص للحياة نفسها كما أرادها الله، لم تكن ارض الباحة هى كل الأرض، لذلك كان اختيارهم لها مع الحياة ولم يخترها أحد مع الموت، إنها دعوة إنسانية مثالية تغرز قيم الانتماء للحياة فوق الأرض ذاتها.





الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة

بقلم: عبدالرحمن التمارة
(المغرب)

الناقد الأدبي: توصيف للهوية والوظيفة

بقلم: عبدالرحمن التمارة
(المغرب)

ـ (الناقد هو مجرد إنسان يحسن القراءة ويعلمها للآخرين) سانت بوف

تقديم:

في سيرورة الأدب، يبقى الحديث عن النقد الأدبي، هو بكل تأكيد حديث عن مسار أفضى إلى تأسيس علاقة جدلية بين «النص» و«النقد». علاقة أثبتت استقرار الأدب وتغيير النقد. غير أن الإلمام بطبيعة قطبي هذه العلاقة، يتطلب أساساً استحضار المحافل المساهمة في تشكيل النقل والإبداع؛ أي الناقد والمبدع، باعتبارهما متموقعين في خط مواز، لأنه كلما تحدثنا عن الأدب بعناصره الفنية والجمالية إلا وبرز النقد كفعل مصاحب له، ينبني على قصدية إدراك تلك الخصائص ودراستها وفهمها وإصدار أحكام بصددها. مما يؤهل النقد لأن يؤسس علاقة توازن مع الإبداع، حيث يساهم كل من موقعه في تشييد نسق معرفي متكامل مؤطر بمنظومة منهجية ومفاهيمية متماسكة داخل الحقل الثقافي العام المتاخم للمؤسسة الاجتماعية. ناهيك عن تفعيل الفعل الثقافي وتوسيع قاعدة التواصل بين النقاد والأدباء وباقي الفرقاء الاجتماعيين. لكن إذا كان المبدع يفرض نفسه بما أضافه للمشهد الإبداعي في مساره التطوري بناء على خصائص مميزة، فما هي العناصر التي تجعل الناقد يرتقي إلى مقام التوازي مع المبدع دون أن يقطع جسور التواصل مع واقعه؟ وهل يعد الاختلاف الموضوعي بين النقد والأدب إقراراً بالاختلاف بين الأديب والناقد من حيث الوظيفة والماهية؟ وإذا كان ذلك مجرد تحصيل حاصل، فهل كل ما يصدر حكماً أو رأياً حول الأدب يعد ناقداً؟ أم أن الأمر يتطلب شروطاً تجعله «مجرد إنسان» يمتلك هوية ناقد وما الغاية والقصد من ممارسة معرفية كهذه؟ وكيف يمكن تحديد وظائف الناقد بناء على هذه الغايات في ضوء وظيفة النقد ذاتها؟

ـ الناقد الأدبي: توصيف للهوية ورصد لخصائصها:

قبل الخوض في التساؤلات السابقة، تجدر الإشارة إلى أن إلصاق صفة الأدب بالناقد في هذا السياق، فرضها حصر المجال درءاً للعموميات. فضلاً عن ذلك فالحديث عن الناقد يظل مقروناً بالنقد الذي يكتسب صفة منتجه. علاوة على أن الخطاب النقدي مؤسس على عناصر جوهرية تبدو مرتبطة بشكل جدلي في بنية علائقية مكونة من الناقد وخطابه، ثم القارئ/ متلقي الخطاب، فضلاً عن سياق نشوء هذا التفاعل التواصلي.

إذا كانت أطروحة (رولان بارت)

الشهيرة: (العالم موجود والكاتب يتحدث: هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فبالغ الاختلاف.. النقد خطاب على خطاب، هو قول ثان أو قول واصف (-meta langage) (كما يقول المناطقة) ويمارس على قول أول أو القول - الموضوع)، تهدف إلى التميز بين موضوع النقد والأدب، فإنها تنطوي على كثير من الإشارات المضمرة المرتبطة بالخطاب النقدي؛ أهمها الاعتراف بكينونة النقد والناقد الذي يمتلك خصائص تمييزه عن الأديب، وإن كانا يشتركان في أداة الاشتغال (اللغة). مما أهل الناقد لأن يكون أديباً (من نوع خاص تتوفر فيه مميزات المبدع من ذوق وحساسية لغوية رفيعة وذكاء في استقراء مواقع الجمال وسرعة في استخراج المعاني من مضانها). وكلها مميزات تبدو مشروطة بتراكم قرائي كبير، كما تؤكده الأطروحة البارتية التي تكشف أن الناقد ملزم بـ«القراءة»؛ أي قراءة موضوع نقده - بخلاف الأديب المتأمل في عالمه - بطريقة «حسنة» لأنه سيستكنه العمل الأدبي عبر أفعال تتطلب التحليل والتذوق والإنتاج والحكم، التي تستدعيها القراءة ذاتها باعتبارها (نشاط للذكاء، فالفهم واستخراج الدلالة يستدعيان إدراك العلاقات الخطية عن طريق خلق التناسقات بينها). بيد أن فعل قراءة النص الأدبي وفك مغالقه في سياق التحليل والنقد؛ أو قراءة المتون الموازية لتدعيم التحليل وإغنائه، ليست عملية ميسرة لكن متفاعل مع الأعمال الأدبية المتسمة بالانفلات والامتناع. لذلك يبقى «إتقان القراءة» ومراكمتها جسراً لامتلاك هوية «ناقد». ويمكن القول إنها قراءة تتمفصل داخل الحقل النقدي إلى مستويين:

الأولى أفقية، ترتبط بكل ما من شأنه أن يدعم الجهاز المفاهيمي والإطار المنهجي والأرضية الابستمولوجية التي يقف عليها الناقد، كي يتجاوز ذاته وأهواءه إلى تأسيس نقد منتج. لأنه بحكم طبيعة النقد المنفتحة على كل الأجناس الأدبية، تبقى عملية «القراءة» فعلاً أساسياً يساهم في حذق الصنعة النقدية، وينتج ويحدد الأدوات المنهجية في افق تدبيرها لتحقيق الأهداف المأمول من هذه القراءة، مادام الناقد يهدف إلى (البحث عن الحقيقة الأدبية أو المعاني التي يعرضها النص دون أن يصرح بها). إنه تصور يوحي بأن القبض على هذه «الحقيقة الأدبية»، رهين بتراكم قرائي كبير يمتد للبحث في التراكم الأدبي المعاصر أو التراثي. لأن الناقد قد يحتاج إلى التفاعل مع إنتاج تراكم من مائة سنة - على حد قول د. غالي شكري - (حتى يستخلص السمات المشتركة التي تميز مسيرة التطور الأدبي هنا أو هناك، خلال حقبة من الزمن). والاستخلاص والتركيب والإدراك، أنشطة ذهنية وعقلية تدخل في صلب القراءة وتراكمها. وذلك ما يساهم في منح الناقد قدرة كبيرة على تطويع العمل الأدبي، وإصدار «أحكام» منطقية فرضتها البنية النصية والهوية الأجناسية للعمل الأدبي. من خلال هذا يمكن القول إن القراءة الأفقية تؤدي وظيفة خلق ناقد ممتلك لمفاتيح العملية النقدي، التي تبدو أحيانا صعبة من الإنتاج الأدبي. بيد أن ذلك لا يعني أن الناقد كائن خارق ونموذج مستعصي على المضاهاة، ما دامت هويته أنضجتها ممارسته وتجاربه القرائية، لأنه (إذا كان على الناقد أن يقول شيئاً، فإنه يمنح



الكلام (كلام الكاتب وكلامه) وظيفة دالة مما يدفع النقد إلى أن يصبح عبارة عن قراءة عميقة تكشف عما هو معقول في النتاج، وتغدو ضرباً من تحليل وتأويل). إنه تصور يجعل من عملية النقد «قراءة عميقة» ترتبت على الاحتكاك الكبير مع المتون الأدبية. بيد أنه تصور قد ينزل الناقد من برجه المعرفي العالي ويجعله مجرد «إنسان» متساو مع كل الناس الذين بإمكانهم تقديم قراءة عميقة ومعقولة للعمل الأدبي وفتح آفاقه على التحليل والتأويل المناسبين. غير أن هذا لا يمنعنا من القول إن ذلك قد ينفي التميز عن الناقد، ويجعل الحدود ملتبسة بين ما هو نقد وما ليس بنقد أو الإنتاج المصحوب بحكم لا يكتسي مصداقية وقوة في دائرة النقد الأدبي؛ لأنه اكتفى بتأويلات انطباعية وعفوية دون سند عقلي ونصي مقنع. لذلك فما يشيده الناقد هو خطاب معرفي متميز ومنفلت، لأن النقد (عملية أدبية لغوية ونشاط فكري وإنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني أو تقويم اعوجاج إلى موطن من مواطن الجمال). يتضح جيداً أن الخطاب النقدي لا يمكن أن ينتجه إلا ناقد يمتلك ثقافة وخبرة راكمها من فحص المؤلفات والإنتاجات الأدبية. لذلك فهو «مجرد إنسان» بيد أن «إنسان» منتج منغمس في تشييد خطاب يتطلب التسلح بثقافة واسعة وقدرة كبيرة على التحليل، كي (يترجم تجربته في الأدب إلى مصطلحات فكرية وأن يتمثلها ويحولها إلى خطة متماسكة يجب أن تكون عقلانية إذا كان لها أن تعد نوعاً من المعرفة). مع إنه تصور يشعرنا بأن نحت المفاهيم والمصطلحات بطريقة تجريدية، ثم تأطيرها داخل نسق منهجي، لا يمكن أن يقوم به إلا من هو مسند بثقافة واسعة وخبرة نقدية ومؤطر بخلفية منهجية ومفاهيمية تتطور كلما تقدم الناقد في «القراءة» حيث يتمكن من إنتاج معرفة إضافية لصيرورة التفاعل بين النقد والأدب، ناهيك عن كونها معرفة مختلفة عما سبقها من تصورات نقدية. مما يعني أن الخطاب النقدي يثوي خلفه تراكم قرائي ينحو نحو الفعالية والإنتاجية، لأنه (من غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون من مجموعة من التساؤلات، ونظام من المفهومات وبعض الإشارة إلى المراجع، وبدون بعض التعميمات أيضاً. وليس في ذلك طبعاً أية معضلة عصية على الحل: فنحن نقرأ دائماً وفي ذهننا بعض المفهومات المسبقة، ونحن على الدوام نغير ونعدل في هذه المفهومات بفعل زيادة خبرتنا في الأعمال الأدبية. العملية ديالكتيكية: هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة). من داخل هذا التصور المرتبط بالنقد النظري الذي يكرس نفسه لصياغة جهاز مفاهيمي متماسك يمكن من تفكيك النصوص الأدبية، نستطيع أن نقول إن الناقد فعله في العملية النقدية يتأرجح بين الإنتاج والاستهلاك المعرفيين، لأن ما ينتجه (يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة). وتالياً فالناقد يتأرجح بين الإنتاج والاستهلاك المعرفيين، لأن ما ينتجه (يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة). وتالياً فالناقد كلما حقق تراكماً قرائياً في المتون النقدية - النظرية والتطبيقية - والإبداعية، كلما استطاع إنتاج نسق نقدي يمكن أن يؤطر في منظومة معرفية. لذلك إذا سمح لنا (سانت بوف) بالتصرف في قولته أعلاه، لقلنا إن

الوجه الآخر «لإحسان القراءة» و«إتقانها من هذه الأطروحة هو «إحسان الإنتاج». وبالتالي فالناقد «مجرد إنسان» يطور أفقه المعرفي ويحسن استثماره لإخراج منتوج جيد وحسن.

من هنا تبقى للقراءة الأفقية أهمية قصوى في امتلاك هوية «ناقد»، لأنها تمتد لتأسيس أرضية معرفية مثقلة بعناصر أساسية للفعل النقدي، تنطوي على تصور شمولي للعمل الأدبي بتنوعه الأجناسي، عبر (اقتراح نظرة متكاملة للنص الأدبي في علائقه مع السياقات الاجتماعية والثقافية والنفسية دون إغفال أي جانب من جوانبها). ولعل التصور الشمولي لا يمكن أن يمتلكه إلا «الناقد الحق» - بتعبير د. عز الدين اسماعيل - كـ«إنسان» و(شخص مسلح بالمعرفة الواسعة والقدرة على النظر والفهم).

أما المستوى الثاني من القراءة، فيتعلق بـ«القراءة العمودية». ونقصد به التراكم القرائي الذي يحققه الناقد أثناء توجيه كفة النقد نحو الاختصاص داخل العائلة الأجناسية للنصوص الأدبية. فكيف تتضح صورة الناقد في علاقته بهذه القراءة؟ أي ما هي المواصفات التي تميز الناقد وهو يتجه لمقاربة وتحليل أحد الأشكال الأدبية: شعر، قصة، رواية، مسرحية...؟

قبل أن نسترسل في خضم التساؤل، يقاطعنا (د. محمد مندور) قائلاً: «النقد عمل أدبي يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل، أي بتعريض صفحة روحنا له وتلقي التأثيرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الأدبي». ليتضح أن مجال النقد، في هذا النوع من القراءة، محصور في العمل/ النص الأدبي الذي يعد شرطاً أساسياً لتشكيل الخطاب النقد الواصف للخطاب الفني الجمالي، فيغدو الناقد «إنساناً» ممتلكاً، بالضرورة، جملة من الملكات الخاصة التي تمتحنه من وصف وتفسير وتأويل النص/ العمل الأدبي، يحددها أحد الباحثين في ثلاث ملكات: الإنتاج والتذوق والنقد، تتعالق فيما بينها وتتداخل، رغم (أن المقدرة على تذوق الأدب تختلف عن المقدرة على تحليله تحليلاً منطقياً). من داخل هذا الطرح، نستنتج أن «الناقد» يعتمد الذوق معبراً لفهم النص، ومنه الشروع في «تحليله» وتفسيره وشرحه وتأويله، بما يتطلب ذلك من ذكاء وفطنة ومعرفة دقيقة فضلاً عن رؤية ذاتية. لذلك فالناقد الأدبي - في حالة النقد التطبيقي - وهو ما يفسر ويشرح ويحكم...، نشعر أنه يوظف (خبرته وتجربته الواسعة كي يوفر لنقده عنصر الإقناع والتأثير في الآخرين، خاصة وأن الناقد يمكن له أن يكشف عن جوانب فكرية أو فنية كامنة في العمل الأدبي ولا يستطيع أن يصل إلى كنهها إلا من امتلك ثقافة واسعة على تحليل العمل الأدبي. لتبقى بذلك «الثقافة الواسعة» الناتجة عن تراكم الفعل القرائي، من الشروط التي تمنح الناقد هويته المميزة وتؤهل النقد، كخطاب شارح ومفسر، لأن يقف موقف الند في الخطاب الإبداعي الذي يوضح مراميه ودلالاته ويحلل عناصره وأدواته الفنية، بناء على خلفية منهجية محكمة، ليصبح الناقد «إنساناً» مبدعاً.

من هنا، تبقى القراءة العمودية الملتصقة بالنص الأدبي لكشف خصوصياته والدلالية، أساسية في تعميق البحث عن المنفلت الذي «يحسن



القراءة» لأن يتخذ موقع «الإنسان» الذي يحمي النص من العبث به عبر تفسير مبتسر وبسيط. لأنه بحكم الخلفية المعرفية والمنهجية والمفاهيمية المسخرة لدراسة النص، يكون قد سد أبواب النقد أما من لا يتقن أبجدياته. خاصة وأن العمل الأدبي حينما ينكتب لم تعد له سلطة ذاتية يدافع بها عن نفسه، مثل النص الشعري الذي يبقى تفسيره (ذروة النقد، وهو أمر لا يقوم به رجل الشارع، لأن تميز العمل الأدبي شكلاً ومضموناً يتطلب من المفسر تمرساً ودربة بخصائص التعبير الشعري المعقدة).

من خلال كل ما سبق نستطيع أن نقول إن الناقد الأدبي هو كل «إنسان» حاول التنظير للأدب أو دراسته، شريطة أن يبقى التراكم القرائية الملقح الإنتاجات الجديدة المرتبطة بمجال الأدب خاصة وباقي حقول المعرفة الإنسانية عامة، هو الأرضية التي يتحرك فوقها الناقد وهو ينظر أو يحلل النصوص، والجوهر الذي يشكل صورته.

- الناقد الأدبي: أهداف ووظائفه:

من خلال الخوض في هوية الناقد ومسألة امتلاك ثقافة وخلفية معرفية متينة، تبين أن ثمة وظائف يقوم بها الناقد ارتباطاً بوظيفة النقد ذاته وأهدافه وغاياته المتنوعة. لكن يجدر بنا أن نتساءل: هل النقد ترف في الواقع المعيش؟

يجيب أحد الباحثين قائلاً: «إن النقد ضرورة من ضرورات الحياة، فمن دون النقد لا يمكن للحياة أن تتطور، لأنه يقوم بكشف النقائص والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية النموذجية». إنه تصور يمنح النقد بعداً شمولياً يمتد لكافة مناحي الحياة. بيد أنه يقر بضرورة النقد وينفي صفة الترف عنه ويجعله نسقاً معرفياً هادفاً، كالنقد الأدبي الذي يصبو إلى تحقيق أهداف وغايات متنوعة وشغل وظائف ذاتية وأخرى يفرضها تداوله في المجتمع؛ لأن (النقد الأدبي ظاهرة اجتماعية لا غنى عنها مطلقاً مادام الإنسان مدنياً بالطبع ينشيء ما ينشئ ويقصد بهذا الإنشاء إما تعبيراً عن نفسه وإما تهذيباً لغيرة، بالإفادة أو التأثير، ثم يعرض آثاره على الناس لتقرأ في زمنه أو بعد زمنه). مما يجعل من الناقد كائناً مجتمعياً يؤدي وظيفة متشعبة المستويات، تبقى الوظيفة الأدبية من وظائفه المحورية، ما دام يعمل على كشف تجليات خلخلة النص للأشكال الأدبية القائمة. فضلاً عن إعادة تركيب سلم القيم الأدبية بناء على التحولات الجمالية التي عرفها النص الأدبي في مساره التاريخي. لذلك يعمل الناقد على (رصد القيم الجمالية الجديدة للنص ثم تفسيرها وتأويلها داخل الثقافة المنتجة لهذا النص)، ليصبح مؤهلاً للانخراط في فعل تواصلي مع محيطه الاجتماعي؛ لأن الشرح والتفسير يقتضي وجود «الآخر» الواقعي أو الافتراضي، كأحد أطراف الفعل التواصلي الذي يتمثله هذا الشارح والمفسر. كما أن التفسير في جوهره يتجه صوب (دراسة الظاهرة الأدبية ومدى انعكاسها على الواقع، أو الترابط الموجود بين الظاهرة الأدبية - النص - والفعاليات البشرية الأخرى). وذلك يسمح بظهور فعل «التبليغ»، تبليغ أفكار حول الظاهرة للآخر، كي يسهل إدراك علاقة الإنتاج الأدبي بكافة الفرقاء الاجتماعيين. كما يجعل الناقد «إنساناً»

يمارس فعلاً تربوياً ووظيفة تعليمية، ما دام يساعد في تقريب الآثار الأدبية من القارئ ويسهل عملية فهمها قصد تقديرها. فضلاً عن كونه (يرسم للقراء طرق القراءة النافعة). وبالتالي فالناقد حين يقوم بمهمة النقد على الوجه الأكمل، يكون قد حقق وظيفة تربوية تعليمية، لأنه يعمل على (تثقيف القارئ بإعانته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، وإرهاف ذوقه وحسه الجمالي، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التي يقفها الشاعر أو الكاتب، خلال العمل الفني، تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه.

من داخل هذا التصور يمكن القول إن الناقد «إنسان» يربي ويعلم، عبر الكشف والإظهار، دون توجه فوقي. لأنه حينما يشغل كل مخزونه المعرفي لنقد النص كي يفهمه الآخر أو يتمثل طريقته لممارسة الفعل النقدي، فإنه يمارس فعل الإفهام والتبليغ الذي ينطوي على بعد تربوي توجيهي؛ انطلاقا من موقعه ووضعيته وأدواته المعرفية والمنهجية، انطلاقاً من فعل التعليم ذاته باعتباره (تبليغ مجموعة منظمة من الأهداف والمعارف والمهارات أو الوسائل، واتخاذ قرارات تسهل تعلم فرد ما داخل وضعية بيداغوجية معينة».

ولعل المسوغ لوظيفة الناقد التعليمية، هو خاصية الامتناع التي تمتاز بها الأعمال الأدبية بحكم نيتها الإيحائية والاستعارية. لذلك ففهمها يبدو عسيراً على القارئ العادي، مما يتطلب تدخل الناقد للتوجه وتسهيل الفهم والإدراك بحكم خبرته. ناهيك عن الدور الإبستيمولوجي والوظيفي للنقد النظري، الذي يبدو - أحياناً - متجاوزاً للقارئ البسيط نحو توجيه الكتّاب والمبدعين في علاقة متوازنة لا تجعل الأدب في مقام التبعية للنقد أو العكس.

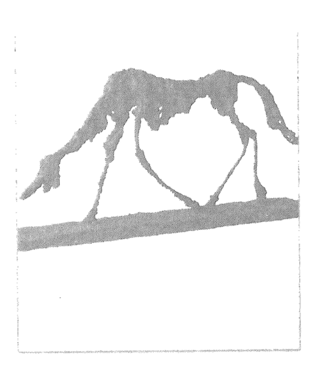
خلاصة:

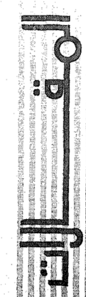
خلاصة القول إن هذه المقاربة وضعتنا أمام عدة نتائج، أهمها:

إن القراءة وتراكمها لدى الناقد في مساره المعرفي، من الشروط التي تجعل هويته مكتملة دونما عزل له عن واقعه الاجتماعي. ومنه فالثقافة الواسعة والإحاطة الشاملة بأكثر من حقل معرفي مرتبط بالأدب والنقد، من العناصر الواجب توفرها في الناقد الذي يؤدي وظائف متنوعة، أهمها التفسير والتقويم والحكم والتوجيه، مما يجعله «إنساناً» يمد جسور التواصل بين الأعمال الأدبية وكافة الفرقاء الاجتماعيين، لكن ذلك مرهون بتخلي الناقد عن هاجس المراقبة وممارسة فعل التلقين، كما هو الشأن مع (سانت بوف) الذي (قبل - مستسلماً - بأن يكون مراقباً دون أفكار مسبقة»، رجلاً يعرف القراءة ويعلمها لغيره»).

فضلاً عن ذلك فالتوجه الذي يقوم به الناقد، يفسح المجال لتعدد النقد وتشعب أنواعه. كما يحلم في طياته تمهير الآخرين على فعل النقد ذاته، مادام يبصرهم بالمراحل الممكن قطعها أثناء النقد؛ بدءاً بمرحلة ما قبل النقد حيث التهيؤ المنهجي والمعرفي، مروراً بلحظة النقد والتحليل...، وصولاً إلى ما بعد النقد أي الإنتاج وإصدار الحكم النهائي.







رداً على مقال: «أهمية أن نعرف كل الحقيقة»
للدكتور محمد حسن عبد الله

بقلم: د. خالد عبد اللطيف الشايجي
(الكويت)

ردا على مقال، أهمية أن نعرف كل الحقيقة

للدكتور محمد حسن عبد الله

بقلم: د. خالد عبد اللطيف الشايجي
(الكويت)

في هذا الوقت الذي وصل فيه الفكر العربي إلى أدنى عطائه حتى أنه لم يعد لديه القدره على غير الإستيراد ليس في الماديات والفكر فقط بل حتى في الكلام، كتب الأستاذ الدكتور محمد حسن مقالاً يرتكز على البحث عن الحقيقة المطلقه ونظرة الأمة العربية للتراث، فأردت - عملا بحرية الرأي - أن أشارك في الحديث دون مواربة ولا مبالغه، وعلى الرغم من أن المقال ليس جديدا إلا أني رأيت أن الأمر ملح لما له من أهمية لعلاقته بثقافتنا اليوم.

أود أن أبدأ بالقول بأن الحقيقة المطلقة التي ينشدها د. محمد حسن غير موجودة في الفكر الإنساني مهما ارتقى ولا أدل من ذلك أكثر من التشكيك الذي ساقه د. محمد حسن في سلوك سيدنا بلال بن رياح وسيدنا الزبير بن العوام رضي عنهما بقوله:

«بعد فتح العراق أبت جماعة ممن قاتلوا مع سعد إلا تقسيم الأرض على المقاتلين وكان من هؤلاء بلال مؤذن الرسول فتأمل المساحة الشاسعة بين واقعه في مكة وما يطالب به في العراق».

وعن الزبير قال: «وفي مصر حدث الشيء نفسه حيث طالب الزبير بن العوام بتقسيم أرض مصر على المقاتلين ورفض الخليفة عمر ذلك». وقد نقل د. محمد حسن ذلك عن فتوح البلدان للبلاذري وهو كتاب إخباري لا يؤخذ كل ما فيه على أنه حقائق.

وعلى الرغم مما قدمه هذان الرجلان منذ فجرالإسلام من تضحيات ومثاليات نأتي اليوم لننبش التاريخ ونقول ما نقول فيهما دون تحقيق وتمحيص مع أن الله حذرنا في كتابه العزيز بقوله: «تلك أمة قد خَلَتْ لها ماكَسَبَتْ ولكم ماكسبتم ولا تُسألون عما كانوا يعملون»، وقال الرسول الكريم «أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم» وليس التشكيك بقضية واحدة حتى بفرض صحتها يجعلنا نتجرأ ونلغي حياة حافلة بالكفاح والبناء الإنساني على أسس ومثل إنسانية رباهم عليها المعلم الأعظم محمد «ص»، ومع أنهما شاركا رسول الله جهاده وحروبه وغزواته إلا أنه لم يثبت يقينا أن بلالاً رضي الله عنه قد ذهب إلى العراق فقد جاء في كتاب خالد محمد خالد (رجال حول الرسول) ما يلي: «يروي بعض الرواة أن بلالا سافر إلى الشام وبقي هنالك مجاهداً ومرابطاً ويروي البعض الآخر أنه قَبِلَ رجاء أبي بكر وبقي معه في المدينه فلما قُبض الصدّيق رضي الله عنه استأذن خليفته عمر رضي الله عنه الذي كان يدعو بلالا بـ «سيدنا» وخرج

إلى الشام مجاهدا ومرابطاً وتوفي هناك». ومع أن د. حسن قال ما قال بالتشكيك في سلوكيات بعض الصحابة الدنيوية فإنه - فيما يبدو من هذاالمقال - يشكك في ادعاء مسيلمة وطليحة الأسدي الكذابَين في ادعاء النبوة ويقول «إنه لايعقل بأن يقولا ما قالا عن الحمام واليمام والضفدع والضفدعين لأن العرب لاينطلي عليها مثل هذا الهزل بالعقل وبالحقيقة التي تعترف بأن عشرات الآلاف من رجال القبائل خرجت تناصر هذين الرجلين ولا يقبل في العقل أن يتم هذا بمخاطبة الضفدع أو بالقسم باليمام».

فإذا عرفنا بأنه لايمكن أن تكون هناك نبوة بغير وحي فهل يتكرم د. محمد حسن بذكر حقيقة ما قال وحي هذين الكذابين؟ لأننا لم نسمع أو نقرأ غير ذلك.

إن هذا لدليل واضح على أن أمر الحقيقة هنا نسبي وليس مطلق لأن الإنسان بطبيعته يعتقد أن الحقيقة هي ما يقوله ويعتقده هو فقط، فانقسام الناس على نظرية «دارون» في التطور العضوي بين مؤيد ومعارض يتهمه بالزندقة، ومساجلات نيوتن القاسية بينه وبين بعض زملائه من العلماء وغير ذلك من نسبية النظر للحقيقة لكل منهم، لدليل على أن الفكر الإنساني لايقر الحقيقة المطلقة إلا في بعض الثوابت الإنسانية التي لايمكن النظر إليها بغير ذلك كمفاهيم الصدق والكذب والأخلاق وغيرها من المسلّمات العلميه الثابته. أما في غير ذلك فمفهوم الحقيقة يتغير من شخص لآخر، فخذ مثلاً: أين نظرية مالتوس التشاؤمية حول النمو السكاني الكبير والنمو الغذائي المحدود؟، وأين النظريات الإقتصادية المتتالية التي لاتكاد تستقر حتى تأتي نظرية أخرى تنسفها؟، وأين نظريات علوم الأحياء والكيمياء والذرة وحسابات ونظريات الفضاء التي تتبدل كل يوم؟ أليس هذا دليلا على أن الفكر الإنساني يتطور مع الزمن ويتبدل معه ما كان يظنه حقائق مطلقه؟ وما كان بالأمس حقيقة أصبح اليوم مشكوكا فيه؟

إن الأمر المخيف هو: إذا كان هذا هو رأينا من الشك في مثل هذا الرجل سيدنا بلال بن رباح الحبشي الذي صبر على أقسى أنواع التعذيب الوحشي في سبيل معتقداته، فمن يستحق الثقة بعد ذلك في طول الزمن وعرضه؟ وخاصة هذا الزمن الذي أصبحت فيه الثقافة مهنة ارتزاق وتكسُّب على حساب َليٍّ الحقائق، وكيف لأمة يشكك د. محمد حسن في مقدساتها أن تكون أمة محترمة الجانب؟، وكيف سنبني مستقبلا حضاريا من أمة كما يقول د. محمد حسن بأنها «أمة إنفعالية سريعة التأثر سريعة الإقتناع لاتملك الصبر على البحث ولا التشكل في الدوافع، وأنها أمة تعزل خبرتها الإنسانية الماثله وتتعلق بخبرة خيالية مثالية تستنزلها من عالم الحلم، وأنها أمة قد دفعتها نزعتها الإنفعالية وحلمها المثالي المناقض لواقعها إلى فرض الحماية على الحقيقة فتضيق بالجديد وتقاوم التغيير ونتهم ما لايوافق اعتقادنا بدلا من مناقشته».

ولا يغيب عن بال د. حسن ولا عن بال غيره بأن هذه السلبيات لايمكن أن تجتمع في أمة واحدة فما بالك بإيجابياتها.

أنا لا أريد أن أقول بطمس الحقائق ولكني أقول دعوا ما تم وانتهى منذ زمن بعيد ولايمكن إعادته ولاتصحيحه ولا مصلحة لبحثه إن كان هنالك فعلا خطأ وصواب، وقد دعا د. محمد حسن في آخر مقاله إلى احترام حرية الأحياء بلا



تفرقة بين عظيم وحقير، أفلا يكون من الأولى احترام الأموات الذين لايملكون قدرة الدفاع عن أنفسهم ولاتملكون تصحيح ماصنعوا ولم تعيشوا تلك البيئة وظروفها التي عاشوها حتى يحق لكم نقدهم والحديث عنهم؟.

أليس من الإجدى للرسالة البنّاءة المخلصه، أن تعي هذه الحياة التي تتسارع من حولنا والأمم الأخرى منهمكة بالبناء الحضاري الخلاق بينما ما نزال نضيع الوقت في شتم ماضينا والنيل من شخصياته البارزه وبذر الشك في العقول الغضه التي تنتظر منا أن نكون مثالا يحتذى في التربية والتعليم من أجل البناء الحضاري واحترام سلوكيات وفكر الآخرين؟ هل هذا هو التنوير المراد؟.

أما مايقوله د. حسن عن الإنفعالية وسرعة التأثر فأقول له: كيف أمكن لهتلر ووزيره «جوبلز» أن يشعل تلك الحرب الجهنمية على العالم ويُقنع بفكرته تلك الأمة الألمانية وجعلها وهي في أوج الحضارة أن تلقي بفلذات أكبادها في تلك الحرب المهلكة التي أهلكت شباب ألمانيا واقتصادها ومقدراتها بل وألقت بألمانيا كلها في أيدي الحلفاء ليقسموها ويستعمروها ردحا من الزمن؟ أليس السبب هو العاطفة والإنفعالية التي يتهمنا الجميع بها على أنها نقص وعيب فينا؟... وكيف أمكن للإنجليز والفرنسيين والإيطاليين وغيرهم أن يُقنعوا الآباء والأمهات بأن يدفعوا بأبنائهم إلى المجهول فيأتوا إما مشاة أو في وسائل النقل البحري البائسة أو على الدواب من أقاصي أوروبا يصارعون الأمراض والأهوال لكي يقاتلونا في بلادنا ويستعمرونا ويكتبوا فترة من أخزى فترات تاريخنا العربي؟ أليس بإقناع العاطفة ودوافع الوطنية الكاذبه؟ ثم كيف تركنا المستشرقين في هذه العصور الحديثة - ونحن ندعي الوطنية والغيرة على مكتسباتنا - أن يكتبوا تاريخ أمتنا كيفما شاءوا؟ بينما أن معظم مثقفينا يتكالبون على ما يقوله لنا هؤلاء المستشرقون ويقررونه في مدارسنا على أنه حقائق مطلقه ولم يكلفوا أنفسهم بالبحث والتنقيب في أرضهم وأوطانهم ليكشفوا حقائق هذه الأمة العظيمة التي علمت الإنسانية القراءة والكتابة والنظام والقانون والتعامل الإنساني، بل إن الكثيرين منهم لايعرفون عن تاريخهم العربي إلا جاهلية الأعراب الذين عاشوا حول مكة والمدينه وما جاء به الإسلام وما بعده.

وأما ما يقوله د. محمد حسن بأن الأمة العربيه لاتملك الصبر على البحث ولا التشكل في الدوافع فإنني لو أردت أن أعدد الأسماء التي عرفت الصبر والتشكل في الدوافع - ولو أنني أشك في معرفتي مالذي يقصده د. محمد حسن بالتشكل بالدوافع - لطال المقال ولكني أذكره بالرجال من العرب والمسلمين الذين صنعوا أسس الحضارة الحالية والتي اعترف لهم بفضلهم أعداؤهم بينما أنكرهم أبناؤهم الذين بلا شك تذكّرهم تلك الأمجاد بالإنفصام النفسي والتاريخي وما سببوه بعجزهم من تخلف وأمية حضاريه لايحسدون عليها، ولذا فهم يبغضون هذا التراث وينعتونه بشتى النعوت التي تقلل من شأنه وعظمته وأنى لهم ذلك، فبينما تحتفل أكاديمية العلوم في الإتحاد السوفياتي في الثمانينات بمناسبة مرور ١٢٠٠ عام على ولادة عالم الرياضيات العربي وواضع اسس علوم الجبر محمد بن موسى الخوارزمي، وتقيم أكاديمية العلوم في الولايات المتحدة الأمريكية لوحات تذكارية جدارية للكيميائي العربي جابربن حيان وتسمي وكالة ناسا للفضاء

مواقع على سطح القمر بأسماء العلماء العرب وغير ذلك الكثير من مناسبات التكريم التي تقيمها المحافل العلمية العالمية لمعالم تراثنا نجد أكثر أبنائهم الذين كان عليهم الفخر والإقتداء بهم في العلم والمعارف والبناء الوطني الجاد، يقدحون في تلك الشخصيات بل وحتى في نواياها بلا تثبت ولا تمحيص ومن هذا نرى الظلم في مقولة عدم مقدرة العرب والمسلمين على الصبر في البحث والتشكل في الدوافع.

وما يقوله الأستاذ الدكتور محمد حسن عن عزل الأمة خبرتها الإنسانيه وتتعلق بالخيال الذي تستنزله من عالم الحلم فأوافقه عليه الرأي لأن هذا واقع نصنعه ونعيشه اليوم للأسف الشديد بسبب تعطل العمل الإبداعي لدينا اليوم على أن إصلاح ذلك لايأتي بإلغاء التراث وتسفيه رموزه بل يجب أن يأتي بتسفيه مايقع اليوم من استنزاف لتراث الأمم الأخرى وخاصة فيما يتعلق بالآداب واللغة ودسها في لغتنا وآدابنا والنوم عن عمليات البحث التاريخي المتعلق بالحضارات السابقة للأمة العربيه وتركها للطامعين والحاقدين يكتبونها كيف يشاؤون، ونظرة واحدة على الهوامش في أي كتاب في التاريخ العربي وغيره لنرى جهد الأسماء الأجنبية فيه بما يكفي لإكتشاف الجهد الهزيل من الباحثين العرب ويكشف عن مدى غيرتهم على أمتهم وتراثهم، فهنيئا للمثقف العربي بثقافته وبأحلامه.

أما مقولة حلمها المثالي المناقض لواقعها و فرض الحماية على الحقيقة وضيقها بالجديد ومقاومتها للتغيير واتهام ما لايوافق اعتقادنا بدلا من مناقشته فهذه هي الحداثة المستوردة التي جاء بها عصر التنوير المزعوم الذي أطفأ ما تبقى لدينا من مصابيح لكي لانرى إلا ما يقدمه لنا الآخر على ضوء مصباحه هو الذي أضلنا عن ماضينا المشرق لكي نبقى مقيدين بحاضره الذي أنكر علينا كل فضل في البناء الحضاري وأعانه على ذلك طلاب شهوة الظهور ولو كان على جثة الوطن.

ومسألة التجديد هذه مسألة نسبية محضه إذ أن البعض يرى أن التجديد هو الإستيراد الثقافي بكل ما فيه من صالح وطالح بل ويميل الكثيرون إلى نبذ التراث واستبداله بتراث الأمم الأخرى، بينما يرى المعتدلون أخذ ما يصلح ونبذ مالا يتمشى مع موروثنا من عادات وتقاليد ولغة وآداب وكان الأولى أن لا ننجرف وراء التطرف في قبول كل الحاضر وإلغاء الماضي وإن أمة بلا ماضي لن يكون لها حاضر ولا مستقبل، وإذا أردت أن أبحث عن التجديد فليكن في آدابي وثقافتي ولغتي مستمدا ذلك من تراثي ومهتديا به لا أن أحل التراث الأجنبي بدلا من تراثي، فعند ذلك لا يكون لي فضل فيه ولا إبداع فهو ليس لي ولست منه، ولم يقتصر كلام د. محمد حسن على ذلك فقد تعدا إلى اللغة العربيه فهو يريد الإختصار لا التضخيم والتفخيم وهو يعلم أن ذلك أولا موجود في كل اللغات ويعلم أن هذا ليس عيبا في اللغة بل بالفرد الذي يستخدمها كما أن الدكتور يذكر مثالا على عيب الفكر فينا بتسمية العصر الذي قبل الإسلام بالجاهليه، بينما يسمي الأوروبيون ماقبل المسيح عليه السلام بـ (ما قبل التاريخ) ويعلم د. محمد حسن أن اللغة العربية ذات مدلولات مباشره وليست لغة مصطلحات ومدلول الجاهلية في هذا المحل من السرد التاريخي مدلول ديني يدل على جاهلية العرب بالدين وتعبر عن نقلة مهمة من حياة الفوضى والعصبية



القبلية إلى حياة التشريع والنظام والبناء الحضاري، ولكلمة الجاهلية في اللغة العربية معاني كثيره ومن يريد التوسع في ذلك فليرجع إلى لسان العرب لإبن منظور مادة (جهل)، أما جملة ما قبل التاريخ فهي كلمة عامة ليس لها حدود.

والسؤال المهم هو: هل التجديد من أجل التجديد دون هدف إصلاحي؟ إذا كان كذلك فهو مرفوض تماما لأنه ضياع فلا يمكن لأي إنسان أن يمسك بورقة وقلم ويسهر الليل ليكتب جديدا، لأنه لن يأتي بجديد والسبب أنه ليس لديه هدف من هذا التجديد، إنما التجديد هو معالجة ما تفرضه عليك الحياة وتعاملها بكل مستجداتها وأحداثها الآنيه ومن هذه المعاناة يأتي التجديد، وبذلك يكون الهدف، وبذلك يكون العمل الجديد، وعلى قدر ما تكون المواجة صعبة يكون الإبداع. ثم هل التجديد في الكتابة بشتى أنواعها؟ أم في شتى العلوم والمعارف؟ وأين هو الجديد في العلوم والمعارف عندنا اليوم ؟

إن الأمم تبني أوطانها بالعلوم وبتطوير وسائل حياتها ووسائل الإنتاج - إذا كانت أمة تعمل - بما يتمشى مع بيئتها وأساليب معيشتها وهذا ما نحتاجه اليوم وإلا لن نتمشى مع العالم الحضاري ولن نستفيد من هذه الحضارة الجديدة والثورة العلمية شيئا غير دفع الثمن ولهذا أوطاننا اليوم أسواق رائجة لأمم بعضها لم يظهر على المسرح الإقتصادي إلا اليوم.

وهناك شيء من تساؤلات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله في المقال لم أفهم دوافعه ولماذا أقحمه في هذا المقال وهو مايشبه الإحتجاج على تصغير اسمي مسيلمه وطليحه الكذابين وكان اسماهما مسلمه وطلحه كما يقول ويتساءل: ألم يكف أنهما سميا بالكذابين؟، وأقول فأما التصغير فهو شائع عند العرب ولم يقتصر على مسيلمة وطليحة الكذابين بل هناك قبائل صُغِّر إسمها كبني سُليم ومسيك أبي فروة المرادي الذي أسلم وولاه الرسول عل بني زبيد وبني مراد ومذحج والأمثلة على ذلك لا تعد ولا تحصى، وأما مايقصده د. محمد حسن بذلك فأترك تأويله لصاحب العلم.

على أن د. محمد حسن عبد الله قد أحسن ختام المقال بلا شك حين قال «بأن الحقيقة الكاملة يجب أن تكون محددة بالأهداف العقلية والحضارية والسلوكيه العمليه وأن لاتمتد إلى مراقبة الناس وتعقب تصرفاتهم وإن الحرية الشخصية والأسرار الخاصه والبيوت المستورة لايجوز الإقتراب منها فهي مصونة بالدين والدستور والقانون والعرف العام واستباحتها تؤدي إلى شيوع الإنحراف والتجرؤ على الخطأ وازدواج السلوك».

أمَا إن كان ذلك فنعم ولكن ذلك في الحدود الشخصيه، أما حدود الشخصية العامة للأمة وموروثها فلا يحق لأحد منا تجاوزه بحجة البحث عن الحقيقة بالتشكيك في بناء شخصيتها من خلال التشكيك في أعظم مصادرها ورموزها، فدعوا المقدسات والتراث حتى ترتقوا إلى مستواه وتعودوا للإنتماء إليه والإبداع فيه، وإلا ما الفرق بيننا وبين فضائع الإستعمار والإستشراق ودوره في بقائنا في فلك المجهول بلا حاضر ولا مستقبل، وصدق التنبي حين قال:

وكأنّا لم يرضَ منا بِرَيْبِ الـ
ـدهر حتى أعانَه من أعانا



سؤال الشعر

بقلم: محمد غيث الحاج حسين
(سوريا)

سؤال الشعر

بقلم: محمد غيث الحاج حسين
(سوريا)

لطالما حير الشعر الفلاسفة والأدباء معاً وألغز عليهم محاولين له تفسيراً وشرحاً. ما هو الشعر؟.. طبيعته؟.. مصادره؟.. طبيعة الإلهام عند الشاعر؟... إذا كانت هذه الأسئلة تنطبق أيضاً على أجناس فنية أخرى إلا أن خصوصية الشعر تكمن في أوليته وأسبقيته وارتباطه بما هو قبلي وتأسيسه الخلاق لسؤال الوجود الإنساني.

هربرت ريد الناقد الأكاديمي البريطاني المعروف يحاول في كتابه «طبيعة الشعر» طرح سؤال الشعر بطريقته الأكاديمية ونتعرف من خلال الكتاب أيضاً على هربرت ريد الشاعر، فقد ضمنه بعض قصائده، ولذلك تبدو مقاربته تحمل شيئاً من الذاتية مع أن لغة الكتاب وطروحاته وأسلوبه تتسم بسمة تعليمية واضحة إلا أنها لم تكن لتقلل من المتعة في قراءته وارتياد الآفاق الواسعة التي رسمها لنفسه فيه.

يميز ريد، في سبيل الوصول إلى تحديد شخصية الشاعر، بين نوعين من الشخصية:

الشخصية الخلقية charater ويعتبرها بمثابة «مثل أعلى يختاره الفرد، ويضحي في سبيله بكل المطالب الأخرى وخاصة نداءات الوجدان والعاطفة».

الشخصية personality «وهي القاسم المشترك لوجداننا وعواطفنا».

وتتمحور فكرته تلك حول الكبت الذي تمارسه الشخصية الخلقية، بما تتضمنه من عقلانية وكوابح وقيم اجتماعية، على الشخصية باندفاعها وعنفوان أحاسيسها وعواطفها ويكون من ذلك مدخلاً لتفسير ما أسماه «تقطع العبقرية». فالعبقرية تظهر لدى المبدعين كما هو معروف في مرحلة الشباب والفتوة في حين أنه مع مضي الزمن تتحول شعلة الإلهام والإبداع إلى شيء من الرتابة والبلادة والكثير من الاحتراف الخالي من الروح المبدعة. ويعلل ذلك بالاستناد إلى علم النفس والتحليل النفسي، فكبت غريزة ما لا يعني موتها وإنما انحراف مسارها وظهورها بشكل مختلف «وما هو مكبوت في الوعي يمكن أن يوجد فعالاً في الخيال الذي يمكن أن يتطابق مع ما قبل الوعي حسب تعبير فرويد» ص ٢٨. وبالتالي فإن انهدام ينبوع الإلهام وجفافه يكون من خلال التذويب البطيء الذي تمارسه الشخصية الخلقية للشخصية فيها. ولا يفهم التعارض بينهما بشكل ميكانيكي بل إن الشاعر بحدسه وقدرته على ملاحقة العبقرية في مواطنها قادر



على أن يحقق التواصل. ويعبر ريد عن ذلك بأسلوب متقن حين يقول عن المبدع وهو يواجه شخصيته «يقف وهو يدرك إدراكاً تاماً الحدود المتأرجحة لعقله الواعي، والأفق الممتد والمتقلص والمتموج، حيث يلقي ضياء الوعي ظلام الذهول، والشاعر، من خلال بقائه مدركاً لهذه المنطقة من الضياء ومراقباً في الوقت نفسه الأفق ابتغاء اقتراح لضياء أكثر، يجتذب ذلك الضياء الجديد إلى وعيه مثلما يحدث في الشفق أن لا ترى النجوم بنظرة عجلى، لكنها تبدو مضيئة لدى التحديق المركز» ص ٣٦.

يميز ريد بين النثر والشعر متكئاً في ذلك على أفكار الفيلسوف الإيطالي جيامبتيستا فيكو الذي يقتبس من كتاب بنديتو كروتشه، فكرة «انه النشاط الأول للعقل البشري. وقبل أن يكون الإنسان قد بلغ مرحلة تشكيل العوالم يشكل الأفكار المتخيلة، وقبل أن يتأمل بعقل صاف يدرك بقدرات مضطربة مشوشة.... وقبل أن يتكلم نثراً يتكلم شعراً» ص ٤١.

ففي النثر يسود الاستخدام الاصطلاحي، المنطقي، المؤدي إلى فكرة محددة، بهدف الإيضاح والتعبير عن غاية معينة، وبالتالي يكون استخدام الكلمات من داخل السائد والمألوف في اللغة، في حين أن الشعر يمثل حالة مختلفة هي أقرب إلى الاقتحام الجريء لمواطن العتمة فيها، إبراز ما هو منسي ومهمل جراء المواضعات الاجتماعية المقيدة لها، التخلل في نسيجها على اعتبار أن ليس ثمة شيئاً نهائياً هو سقف لها، بل هناك عملية تخليق مستمرة بحركة تجاوزية لولبية تحافظ فيها اللغة على أصالتها بتجددها المستمر وولادتها من رماد السائد والمتعارف عليه.

يعتبر ريد أن كل شاعر إنما ينبع إلهامه من معايشته للغته الأم وحياته في خضمها وإدراكه العميق لجوهرها، الأمر الذي لا يتوفر للوافد الغريب على اللغة، فكل شاعر أصيل إنما يكتب بلغته.

هذه النظرة لا تتسم بالدقة والمصداقية خاصة إذا عرفنا أن ثمة أدباً يكتب باللغة الإنكليزية، والتي لم تكن بالنسبة لأصحابه اللغة الأم وأقصد الكثير من أبناء الدول المستعمرة الذين تعلموا لغة المستعمرين وكتبوا بها الشعر والرواية والمسرح ووصلوا إلى مكانة رفيعة في دنيا الآداب الإنكليزية والعالمية، بل انهم استطاعوا أن يجددوا دم الأدب واللغة بمواضيع وأساليب فيها الكثير من الجدة والابتكار، عدا عن أن الوافد على لغة ما يمتلك خاصية الجرأة على التنصل من قواعدها الراسخة وزخرفتها لأنه يبقى في الحساب الأخير أقل تأثراً بالضغط والكبح الذي تمارسه المواضعات الاجتماعية المهيمنة على اللغة ولذلك يمكن أن نفهم ملاحظة عباس بيضون في تقديمه لترجمة برنار نويل عن الفرنسية، بأن على الشاعر أن يكون أحياناً أجنبي لغته.

وبالتأكيد لا يكتمل الحديث عن الشعر دون الحديث عن جانب الغموض فيه الذي كان دائما مثار جدل واختلاف بين دعاة البساطة والسهولة والمعترضين



من أنصار الترميز والغموض. وفي طرحه لهذه الفكرة يميز ريد بين الغموض الذي هو تخييلي وبين اللبس وهو أساساً نحوي ويستند إلى فيكو في نصه المذكور أعلاه في تبيان ضرورة الغموض وملازمته للشعر على اعتبار أن منشأه إنما هو الخيال والإحساس القادرين على تقديم وطرح أسئلة كونية، وجودية وهو أمر لا يمكن أن يتبرهن للجلي، الواضح، البسيط. ويخلص مع فيكو «إلى أن الصفة الحقيقية للشعر هي هذه الصفة ليس غير: جعل المستحيل قابلاً للتصديق» ص ١٠٤.

ويستند أيضاً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يؤكد على ضرورة الغموض مستنكراً السهولة والوضوح الذي يطالب به قارئ كسول، معتبراً أن الشعر هو مرحلة متقدمة على الكتابة والنقد، مرحلة ترجع في أصولها إلى الينابيع الأولى للغة، فتتميز بالعمق والنقاء الغريبين عن ميدان الحياة العملية ولذلك فمن الخطأ مطالبة الشاعر وسؤال شرح قصيدته لأن في ذلك تقويضاً للجانب الإبداعي فيها وهو تعدد مستويات وأوجه قراءتها، فالشرح والتفسير أمر يقتل العمل الإبداعي ويجمده، يحبسه في لغة اختزالية ميتة، أحادية في الوقت الذي تطمح فيه القصيدة إلى الانفلات والعصيان وارتياد قارات جديدة في مجاهيل اللغة.

وبالتأكيد فإن ما قيل ويقال عن ضرورة الغموض إنما ينطبق على الشعر الأصيل والحقيقي دون الزائف والضعيف الذي يجعل من السمة غاية بحد ذاتها وهوية وغطاء للاشعريته.

أخيراً يرى المؤلف في الحلم ينبوعاً هائلاً من ينابيع الطاقة الشعرية يمدها بالإبداع والتألق عبر الصور والذكريات والانفعالات التي تظهر جزئياً في الحياة الحلمية، بل إن الفن عموماً هو اقتراب حثيث من هذه الحياة وذلك يفسر جزئياً خلود الكثير من الأعمال الفنية على مر التاريخ.

«الخيال هو القوة التي نستطيع بواسطتها أن نلم بالشروط المتناقضة لتجربتنا، ومن ثم نأتي بأوسع التعارضات داخل بؤرة واحدة، وتحت ضياء يجمعها في كل، في التحام، في تكامل محسوس ومشكل هو العمل الفني، تلك الأعجوبة التي هي البنية الوحيدة في حوزتنا لإدراك أي شمولية وسرمدية يحظى هذا فوق الواقع» ص ١٣٢.

«طبيعة الشعر»
المؤلف هربرت ريد
المترجم: د. عيسى علي العاكوب
إصدار: وزارة الثقافة السورية

مسرح

الميلودراما الاجتماعية
في النص الأدبي لـ«الدرجة الرابعة»

بقلم: د. السعيد الورقي
(مصر)

المليودراما الاجتماعية في النص الأدبي لـ الدرجة الرابعة

بقلم: د. السعيد الورقي
(مصر)

■ عبدالعزيز السريع له موقف فكري وعلى وعي بأمانة الكلمة

المسرح كما هو معروف نص أدبي وحرفة تشمل آليات العرض من إخراج وديكور واكسسوارات وإضاءة وحركة ممثلين وإدارة مسرح وغيرها من آليات العرض المسرحي، حيث يتحول النص الأدبي القائم على اللغة الدرامية في قالب فني خاص نطلق عليه النص المسرحي، حيث يتحول هذا النص بواسطة هذه الآليات إلى فن آخر، هو فن المسرح.

فالنص المسرحي هو الأساس والبداية للعمل المسرحي، بل إنه في الإمكان أحياناً الاكتفاء بالنص للقراءة بشرط توافر القارئ الذي يملك القدرة على اعادة مسرحة النص داخله - داخل القارئ - كما في معظم مسرحيات الدراما الذهنية، وكما في مسرحيات المسرح في مصر.

وفي ضوء هذا التلقي، يمكن قراءة النص المسرحي نصاً أدبياً أولاً وصوغاً درامياً ثانياً، وإيقاعاً لحركات أدائية في مشاهد تمثيلية ثالثاً.

عبدالعزيز السرّيع.. اسم معروف في المشهد الأدبي المعاصر، مثقف له موقفه الفكري واسهاماته العديدة في الحياة الثقافية المعاصرة، ومبدع على وعي تام بأمانة الكلمة ومسؤولياتها كما أنه على وعي تام بمسؤولية الكاتب ودوره في الكشف والتغيير، كما أنه على وعي تام بالحراك الاجتماعي في واقعه وأسبابه ومشاكله، ومن هنا تأتي أهمية النظر في عمل ابداعي لعبدالعزيز السريع خاصة وأن هذا العمل نص مسرحي، وإن انتمى في تشكيله للميلودراما الاجتماعية، إلا أنه يحمل هموم الدراما الحديثة وأولها أن المسرحية قضية تعرض أمام جمهور للمناقشة، وان هذه المناقشة ينبغي أن تقود المشاهد إلى اتخاذ موقف من القضية المعروضة. وليس من المهم هنا أن نتفق أو نختلف مع وجهة نظر المؤلف، ولكن المهم بالدرجة الأولى هو ما تقود إليه المناقشة بين المؤلف والنص، وبين النص والممثلين وبين النص والممثلين والمشاهدين. المهم هنا هو ما تقودنا إليه المناقشة من مواقف، وما تبصرنا به، وما تضيئه في أعماقنا بما يوصلنا إلى التطهر الأرسطي.

مسرحية الدرجة الرابعة للأستاذ السرّيع، كتبت في أوائل السبعينيات، وقدمت على مسارح بالكويت ودمشق والقاهرة إخراجاً وتمثيلاً كويتياً، ولا غرابة في هذا، فالحركة المسرحية في الكويت حركة مزدهرة منذ فترة ليست بالقليلة، والأستاذ السرّيع ونصوصه الابداعية علامات هامة ومميزة في هذه الحركة. ثم رأى الكاتب أن ينشر النص

الدرامي في كتاب، فكانت هذه الطبعة التي بين يدي والمنشورة عام ٢٠٠٣ عن دار قرطاس للنشر بالكويت.

صاحب الدرجة الرابعة «وليد» شاب كويتي، يشغل وظيفة في الدرجة الرابعة تدر عليه راتباً معقولاً لأسرة ميسورة الحال يمكن أن تعيش به حياة هادئة مطمئنة، بلا قلق ولا خوف لكن الأمور لم تمض هكذا، فزوجته وابنة عمه ثريا، شديدة التعلق بالمظاهر المادية التي بدأت تغزو حياتها، خاصة وإنها أمام انبهارها بهذه المظاهر المادية الجديدة لم تع الأمور برؤية عقلية تقيس الطموح والرغبة بمقياس الطاقة والممكن. بدأت ثريا مشروعها بالإصرار على الاستقلال بحياتها الأسرية والخروج من المنزل الكبير الذي تزوجت وليد فيه، منزل أسرة وليد، فهي تريد أن تحقق خصوصية ذاتية تفتقدها في البيت الكبير.

ومع أن الناصحين لوليد ومنهم عمه والد ثريا وسامي أخوها طلبوا من وليد ألا يكترث لرغبة ثريا وأن يحتفظ في يده بزمام أسرته، إلا أنه أمام ضعفه وتردده وحبه لامرأته، يستسلم لقرارها، فيخرج من بيت أبيه إلى سكن خاص حيث وعدته زوجته بأنها سوف تحقق له الهناء كله عندما ينتقلون إلى مسكن خاص.

وفي المسكن الجديد تزداد تطلعات ثريا، فتقيم الحفلات الصاخبة، وتنفق ببذخ عليها وعلى ملابسها غير مبالية باستدانة زوجها، وتهمل بيتها وأبناءها وزوجها.

وتكون المواجهة عندما يهدد وليد ثريا بأنها إن لم تتوقف وتعود إلى رشدها وبيتها وأولادها وزوجها، تاركة هذه الحياة التي لا تناسبهم، فسوف يستعمل حقه في تأديبها، بل وتطليقها إن لزم الأمر.

وتتأثر ثريا للحظة، ربما لأنها لم تكن تتوقع من هذا الوليد الطيب هذه الثورة، فتعلن له عن توبتها، وأنها أدركت الآن الحقيقة، وتبدي ندمها.. لكنها لا تلبث أن تعود لما كانت عليه، عندما يصلها صوت صديقة لها على الهاتف، يدعوها إلى حفل من حفلاتهن.

صحيح.. انها ترددت كثيراً قبل أن توافق، لكنها وافقت في النهاية لتقطع كل أمل في الإصلاح، تاركة وليد المتردد يجلس بإعياء على منتصف السلم حيث أوصله موقف التردد الذي ألقى فيه نفسه بحكم طبيعته ومكوناتها النفسية.

نجح الكاتب في أن يعرض قضيته في أطرها الفردي والاجتماعي والإنساني في آن واحد. وهي براعة فنية بلا شك كما أنها عمق في الرؤية والتناول.

فالمشكلة في بعدها الأول، بعدها الفردي، مشكلة وليد وثريا اللذين عجزا عن إقامة بناء أسري متماسك لضعف شخصية وليد، وتسلط ثريا وتعلقها بالمظاهر المادية مع طموحها الزائد والمشكلة في بعدها الاجتماعي، مشكلة واقع اجتماعي يعيشه مجتمع يمر بمرحلة تحول نتيجة لمتغيرات اقتصادية تركت آثارها على البيئة الاجتماعية.

والمشكلة أيضاً مشكلة إنسانية تناقش إلى حد ما إزاحة المرأة لدور الرجل في القيادة والملكية، وما يمكن أن يتولد عن هذا من إخلال بكيان الأسرة والمجتمع في نظر الكاتب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أثر النظرة الأنانية والفردية على الواقع الإنساني.

استطاع الكاتب بما لديه من خبرة فنية، وما يملكه من عمق في الرؤية والإحساس أن يمزج هذه المضامين متنقلاً من البعد الفردي إلى البعد الاجتماعي الواقعي إلى البعد الإنساني



مما أعطى لعمله ثراءً في الرؤية والتناول، فتجاوزت المسرحية مجرد التعبير عن مشكلة فردية خاصة أو حتى مشكلة اجتماعي إلى رؤية إنسانية عامة.

تنتمي مسرحية «الدرجة الرابعة» للأستاذ عبدالعزيز السريع إلى مسرح الميلودراما الاجتماعية، وإن استفاد الكاتب من صوغه لمسرحية من بعض صيغ الدراما الحديثة وخاصة المسرح الطبيعي والمسرح التسجيلي، في استغلاله لحيلة مخاطبة الجمهور والإلحاح على إلغاء فكرة الاندماج بين المشاهدين والعرض.

قسّم الكاتب مسرحيته إلى ثلاثة فصول، وحاول أن يحتفظ للمسرحية ببعض التيمات التقليدية الخاصة بوحدة الزمان والمكان والشخصيات، كما احتفظ من مسرح الميلودراما بعنصر السخرية والمفارقة وبشخصية المهرج لاشاعة بعض أجواء البهجة أمام قتامة المشكلة. وكاد أن يلجأ إلى صيغة التحول الفجائي في المسرحية في تحول وليد وتحول ثريا، ولكنه عدل عن هذا في نهاية مسرحيته، وكان هذا العدول في الحقيقة في صالح العمل والشخصيات.

ومسرحية «الدرجة الرابعة» للأستاذ السرّيع تعكس خبرة مسرحية ملحوظة ومعرفة وثيقة بفن المسرح، وهو أمر أساسي لمن يكتب للمسرح.

فالنص مكتوب بعناية شديدة، والشخصيات محددة الأبعاد ومرسومة بدقة ملحوظة، وايقاع الحوار الناقل لحركة الحدث ايقاع درامي موفق.

يبدأ الفصل الأول بعرض القضية في أبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية، وفي تقديم شخصيات الحدث الدرامي في مكوناتهم النفسية والاجتماعية، ثم وهم يتحركون داخل إطار ثقافي واجتماعي يحكم سلوكهم وردود أفعالهم وفقاً لمكوناتهم الخاصة. وخلافاً لمسرح الميلودراما، فلم يدفع الكاتب بالشخصيات الثانوية أو المهرجة أولاً، وإنما دفع بالشخصية الرئيسية مع بداية العرض في داخل المشكلة. فالمكان خال في قاعة صالون عادي، وتدخل ثريا لتجيب على مكالمة هاتفية، ولتوضح من خلال المكالمة الموضوع الدرامي للمسرحية، كاشفة عن طبيعتها المتسلطة والانتهازية والرافضة والمتعلقة بالمظاهر المادية اعتقاداً منها بأنها وحدها هي التي يمكن أن تحقق لها العصرية والتحرر.

ثم يدخل وليد ليزيد المؤلف من تعميق المشكلة من خلال حوار قطبي الحدث الدرامي الرئيسي، وهو حوار سريع الايقاع فيه تكثيف درامي ملحوظ للموقف وللشخصيتين.

ومع وجاهة الحجج التي يدفع بها وليد لاقناع ثريا، إلا أنها بحكم طبيعتها وتكوينها لا تتزحزح عما تريد، بل إنها حتى لا ترغب في مناقشة القضية، فقد اتخذت قراراً ولا سبيل إلى مناقشته أو العدول عنه. ثم يتوالى دخول الشخصيات الأخرى الثانوية التي تتعاون في تعميق ومناقشة الحدث.. سامي شقيق ثريا.. الأب، والد ثريا.. أحمد صديق وليد.

ومن خلال انتقال الحركة المسرحية من الخارج إلى الداخل والعكس يقيم الكاتب مواقف حوارية ثنائية بين ثريا ووليد، وبين وليد وسامي، وبين وليد وأحمد، وحواراً ثلاثياً بين ثريا ووليد والأب، وذلك بقصد مناقشة المشكلة واستعراض وجهات النظر المختلفة والتي تمثل مواقف الأجيال، كما تمثل مواقف النوع، كما تمثل أيضاً مواقف وجهات النظر.

وينتهي فصل العرض وجزء من المناقشة بانتصار ثريا واستسلام وليد

بموافقته على الخروج بزوجته من بيت أبيه إلى سكن مستقل. في الفصل الثاني تنتقل الأحداث بطبيعة الحال إلى المسكن الجديد لاستكمال جوانب مناقشة القضية من خلال الأحداث وتعقيب الشخصيات عليها ليتطور الحدث الدرامي من خلال هذا كله وصولاً إلى مرحلة التأزم.

وقد قسم الكاتب هذا الفصل إلى مشهدين، مشهد الحفل وضيق وليد به وبما فيه من إسراف ومظهرية لا يتحملها دخله، ومشهد استدانة وليد من أحمد حيث نعلم من الحوار بين الإثنين أنها ليست المرة الأولى التي يستدين فيها وليد من أحمد، كما يتضمن المشهد حواراً بين وليد وأخته شيخة، وحواراً بين شيخة وثريا حيث ترى ثريا نفسها محاصرة برفض من حولها لقضيتها، فرأت نفسها كما يقول الكاتب في النص المقوس، منعزلة مع الهاتف الذي يمثل بالنسبة لها أداة الاتصال والتواصل مع عالمها الجديد. هنا كان على الكاتب أن يصل بحدثه الدرامي إلى نهايته، وبقضيته إلى تحديد أكثر لوجهة النظر، وهو ما تم في الفصل الثالث الذي احتفظ فيه الكاتب بالمكان وهو الشقة الجديدة لثريا وليد.

ولأن الدراما الحديثة ترفض الحلول للقضايا المطروحة بقدر ما تفسح المجال لمزيد من المناقشة، يعني أن الدراما الحديثة هي عرض وصراع ومناقشة، لهذا فعندما استعمل الكاتب حيلة الكشف الميلودرامية وصيغة التحول الفجائي لشخصياته، لم يرض أن تنته المسرحية على هذا النحو، فأضاف إلى هذا التحول ما جعل للمناقشة امتداداً، وضع القضية في دائرة المناقشة من جديد.

وبحسه المسرحي المتمكن، يعرف الأستاذ السريع أهمية الحوار وطبيعته في النص المسرحي، فهو إلى جانب كونه ناقلاً للحركة والحدث، وكاشفاً عن طبيعة مكونات الشخصية، هو إلى جانب هذا خطاب الكاتب إلى الممثلين والمخرج، وخطاب الكاتب إلى المشاهدين، وخطاب الممثلين والمخرج إلى بعضهم، ثم هو خطابهم مع المشاهدين.

ولكي يحقق الحوار هذا يحتاج إلى مهارة خاصة من الكاتب، إذ عليه أن يضع في اعتباره طبيعة القضية والمواقف، وطبيعة الشخصيات وطبيعة المشاهدين.

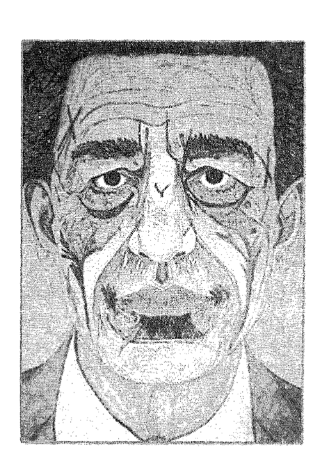
وهو ما يكشف عنه الحوار الدرامي الذكي الذي وفره الكاتب لمسرحيته، فهو حوار سريع الايقاع مركز الجمل، غني بالتلوين الانفعالي الذي يتراوح بين السخرية المتهكمة خاصة في حوار عبدالله وحوار سامي، وبين الجدة القاطعة والرقة المصطنعة في حوارات ثريا، وبين التردد والاستكانة الخافتة في حوار وليد حتى في موقف التغير.

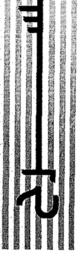
استخدم الأستاذ السرّيع في حواره اللهجة العامية الكويتية ليحقق للعمل واقعيته، ومع هذا فهي لغة حوارية ميسرة على غير الكويتي من ناحية، ومن ناحية أخرى فهي لغة تملك قدراً لا بأس به من الشاعرية الانفعالية التي تجعلك تنفعل بالموقف وتستشعره.

مسرحية «الدرجة الرابعة» للكاتب العربي عبدالعزيز السرّيع نص درامي يعي مفهوم المسرح ورسالته وآلياته الفنية، استفاد فيه الكاتب من خبرة مسرحية ملموسة ومن معرفة وثيقة بوظيفة النص ودوره في العمل المسرحي.

ولاشك أن هذا كله كان وراء اختيار المسرح الكويتي له، ليمثل المسرح الكويتي وما وصل إليه على المسارح العربية المختلفة.







مسرح الاستفهام

بقلم: السيد بري

(مصر)

مسرح الاستفهام

بقلم: السيد بري
(مصر)

■ فن انتزاع المتفرج العربي من سلبيته

أول ما جذبني للوهلة الأولى في تجربة مسرح الاستفهام أنها أبرز الاجتهادات المسرحية العربية المعاصرة - بعد تجربة سعد الله ونوس - وهي التجربة الجديرة بأن تكون إضافة عربية للمسرح العالمي، بعد أن ظللنا طويلاً نقتات على تجارب الآخرين المسرحية بشكل أو بآخر. فمسرح الاستفهام يمتلك قدراً هائلاً من حرية الدهشة وطزاجة التساؤل دون تفسيرات مسبقة، أو أيديولوجيات حاكمة لعالم صاغه الكبار على طريقتهم، دون استشارة أصحابه الحقيقيين، إنه مسرح يواجه في عناد وكبرياء برمجة العالم القهرية، وصولاً إلى تواصل حقيقي مع معطيات هذا العالم. إنه المسرح الضرورة للحظة التاريخية الراهنة، قبل أن يخرج الإنسان العربي من زمن الدهشة والتساؤل إلى عصر الاكتفاء بمراقبة الأشياء، خاصة أن مسرح الاستفهام ليس فقط مجرد إنتاج لواقعه الخاص، يعبر عنه ويعكس ما فيه، بل أيضاً - وهذا هو الأهم - فن يؤدي إلى منتج واقعي ملموس، حيث يمثل نافذة يطل منها المهمشون على أحلامهم المهيضة، من خلال الالتحام بين النص والمتلقي.

في أواخر القرن التاسع عشر ثار المتفرجون في نهاية إحدى مسرحيات الرائد يعقوب صنوع ثورة عارمة وقد نزل صنوع على رغبة المتفرجين، وغير من نهاية مسرحيته، ليسجل المسرح العربي أول مشاركة للمتفرج في إنتاج النص المسرحي. لكن بمرور الزمن والتداعيات المختلفة التي كبلت العقل العربي، عاد المتفرجون إلى مقاعدهم واكتفوا بدور التلقي السلبي، ليأتي لنا الكاتب والمخرج المسرحي المصري مصطفى سعد بتجربته الجديدة مسرح الاستفهام، التي تثير جدلاً واهتماماً واسع النطاق في الأوساط الفنية المصرية، ليعيد المتفرج مرة أخرى إلى المشاركة في إنتاج النص.

لكن ما الهدف من المسرح الاستفهامي؟ طرحت السؤال على الفنان والمخرج انتصار عبدالفتاح مدير عام مسرح الطليعة في مصر فأجاب قائلاً: دائماً وأبداً يصر مصطفى سعد على توريط المتفرج العربي داخل عمله الفني توريطاً يشبه إلى حد كبير الحتمية الدرامية أو القدرية، ففي تجربته - الخاصة جداً - الاستفهامية التاسعة التي تحمل عنوان «هنا نص وهنا نص» يقدم مجموعة من الممثلين الجوالين ينقسمون إلى مجموعتين، الأولى تريد أن تقوم بتقديم مسرحيات تعبر عن الواقع المعاصر، والأخرى تريد التعبير بالمسرحيات الكلاسيكية بحجة أنها خالدة. ويضيف عبدالفتاح: يظل المتلقي حائراً أو متورطاً في تلك اللعبة إلى أيهما يتجه، وتظل حالة الشد والجذب

طوال العرض المسرحي في لهاث درامي متصاعد دون التورط في تأييد فريق على حساب الآخر. فالصراع بين القديم والجديد لايزال مستمراً.

وبسؤال صاحب نظرية مسرح الاستفهام الفنان مصطفى سعد أجابني بحماسته المعهودة قائلاً: هو شكل يطرحه العصر الجديد الذي نحيا فيه والذي يمكن أن نطلق عليه اسم عصر الاستفهام.. وهو يهدف في الأساس إلى إثارة المتفرج كي يتساءل عبر عدة عناصر من بينها كسر الحالة الحقيقية أو الواقعية، وكذلك تجاوز كل من عنصري الزمان والمكان، فالمسرحية الاستفهامية لا تحاكي الحدث التام، لكن تقدم ما هو غريب ويبعث على الدهشة والتساؤل، ولهذا فهي لا تعتمد على العقدة، لكن على الموقف الذي ينمو ويتصاعد حتى يصل إلى الذروة، إلا أنها ذورة ليست تقليدية تنتهي بالحل، بل بالشك والقلق وإثارة المزيد من التساؤلات لدى المتفرج، وهي بهذا لا تعتمد على المنطق ولا حتى على قانون الاحتمال والضرورة، بل على كل ما من شأنه إثارة التساؤلات مثل التضاد - التكرار - التقديم والتأخير - الأحلام - الكوابيس أما العنصر الأهم فهو زرع المتفرج المتسائل وسط المتفرجين كي يشجعهم على التساؤل.

والتساؤل لدي مرحلتان، الأولى بسيطة تحدث مباشرة بسبب ما تثيره المشاهد المدهشة داخل النص، والثانية مركبة يثيرها مجمل معطيات العمل المسرحي. وهذه المرحلة تحديداً هي بداية تغيير الأوضاع العربية المؤسفة التي نحياها الآن. لأن التساؤل يحرك العقل العربي الذي اعتاد على ألا يعمل إلا في حدود حاجاته التقليدية العادية، بسبب القيود العديدة المكبل بها، والتي تجعله في غيبوبة، وخارج نطاق العالم المحيط به، أو حتى غير قادر على التعامل مع المخاطر العديدة التي تهدد وجوده.

ويواصل سعد: إن هدفي الأساسي هو إثارة العقل الجمعي العربي في مواجهة العقل السلطوي الذي هو ضد فكرة التساؤل والاستفهام، والتي تمثل المقدمة الطبيعية للإدراك والمعرفة. وفي هذا الصدد اعترف بأن مسرح الاستفهام في ظل الأجواء العربية الراهنة غير المواتية، خاصة في إطار غياب المفهوم الحقيقي لحرية التعبير، يعد مغامرة غير مأمونة العواقب، ربما تجعلني مستهدفاً على كل الأصعدة، لكنني سأظل أراهن على الوعي الجماهيري، هذا الوعي المحروم من التدريب على المشاركة الحقيقية، ليس على مستوى المسرح فقط، لكن على مستوى المجتمع كله. وربما عدم تأهيل المتلقي العربي مرحلياً للمشاركة الإيجابية بسبب هذه القيود هو ما اضطرني إلى زرع المتفرج المتسائل وسط الصالة لإزالة أية حواجز بين مفردات وعناصر العرض والمتفرجين بعيداً عن الارتباط الجامد بالشكل المسرحي التقليدي في الذهنية العربية.

ولأن مسرح السامر أيضاً يكسر الحواجز بين المتفرجين والممثلين فقد سألت مصطفى سعد عن مرجعيته العربية والأجنبية التي استلهم منها فكرة مسرح الاستفهام، فعاجلني سريعاً: مسرح الاستفهام فكرة مصرية عربية خالصة. أنا أول من ابتكرها، واعتبرها إضافة مسرحية حقيقية للتراث الفني الإنساني مع الإشارة إلى أن هناك إرهاصات للتنظير المسرحي على يد يوسف إدريس عن مسرح السامر في مقالاته الشهيرة نحو مسرح مصري وكذلك كتابات توفيق الحكيم حول



القالب المسرحي الذي أشار إلى المقلد باعتباره نمطاً مسرحياً مصرياً.

كذلك كتابات سعد الله ونوس في سوريا عن مسرح التسيس. ومن الغرب كتابات برتولد بريخت. لكن هذه الكتابات مجتمعة لعبت بداخلي دور المفجر لفكرة مسرح الاستفهام التي بدأت أضع أسسها النظرية منذ ثماني سنوات والتي تعد المسرحية الحالية الحلقة التاسعة في تطبيقها.

أما عن العرض المسرحي «هنا نص وهنا نص» فتقول بطلته النجمة أمينة سالم: هو عرض يعتمد على الموقف عوضاً عن القوالب التقليدية المسرحية البداية - الوسط - النهاية. وهو ما يتيح له تحقيق عملية التساؤل بحرية أكبر، وأبرز ما فيه أنه يقدم مسرحيتين منفصلتين في وقت واحد، بمعنى أن النص المكتوب يتكون من نصين متقاطعين.. الأول مجموعة من الممثلين تتبنى قضية تجديد النصوص القديمة، ومنها مشهد يتناول قضية التفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته باعتباره مرتداً دينياً.. وهو إشارة موجعة إلى عجز العقل العربي السلطوي في شكله الثقافي الأكاديمي الفكري عن استيعاب فكرة التجديد.. وفي المجمل هذه المجموعة إرهاصة تطالب العقل العربي بالإيمان الحتمي بضرورة التغيير والتجديد.

أما المجموعة الثانية، والحديث على لسان أمينة سالم، فهي تتمسك بالنص في صورته الكلاسيكية من خلال تقديم حواديت قديمة مستهلكة منها مثلاً مشهد من مسرحية «بلدي بلدي» لرشاد رشيد كنموذج للنصوص التي لا يصلح تقديمها في الوقت الراهن.. ومن هنا فمن يصر على تقديمها والتمسك بها يسهم في خداع المتفرجين بالأوهام.. وتغييب عقولهم.

فيما تبقى الإشارة إلى الملمح الأبرز فنيــاً في «هنا نص وهنا نص» هو السينوغرافيا التي اعتمدها النص.. حيث تبنى طريقة صندوق الدنيا لكن من منظور عصري مما أتاح للمخرج مصطفى سعد توزيع الرؤية البصرية على منطقتين جغرافيتين: الأولى العالية وتتجسد فوق خشبة دائرية مغلقة تماماً فيها مجموعة من العيون، يشاهد من خلالها المتفرج.. فيما تمثل المجموعة الثانية أسفل الخشبة الدائرية، وهو ما كسر شكل المسرح التقليدي العلبة الإيطالية المعروف، وأتاح تواصلاً بصرياً جديداً استكمالاً لدائرة إثارة عقل المتفرج وانتزاع تساؤلاته. نخرج من هذا كله بنتيجة مهمة، ألا وهي أن المجدد المسرحي لا محالة أن يخرج على قواعد اللعبة والتمرد على الاكتفاء بنقل القوالب المسرحية الجامدة من الغرب.

ومن أسف لم يظهر لدينا مسرحي واحد يحاول أن يضيف جديداً أو يطور عنصراً واحداً من عناصر العرض المسرحي في التأليف / الإخراج/ التمثيل، رغم مرور أكثر من قرن ونصف القرن على وجود فن المسرح بمصر.. والغريب والعجيب في الأمر أن لا أحد من النقاد أو المتخصصين في فن المسرح اهتم أو تنبه لأهمية وضرورة التساؤل في المسرح بالطريقة التي يطرحها الشكل الاستفهامي وليس بطريقة طرح الأسئلة أو كسر الإيهام أو التحدث مع الصالة بطريقة الارتجال.

ألبرتو جياكوميتي:
الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين

أجرى الحوار: ديفيد سيلفستر

ترجمه عن الفرنسية: بول أوستر

نقله للعربية: محمد هاشم عبدالسلام

ألبرتو جياكوميتي:
الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين

أجرى الحوار: ديفيد سيلفستر
ترجمه عن الفرنسية: بول أوستر
نقله للعربية: محمد هاشم عبدالسلام

■ فقدت متعة المشي إلى الغابة بسبب أشجار الرصيف
■ لم أجد سوى صخور ميتة في الأعمال اليونانية

يتحدث النحات السويسري الإيطالي الأصل ألبرتو جياكوميتي في هذه المقابلة إلى الناقد الإنجليزي ديفيد سيلفستر عن معاناته مع النسب وصعوبات عمل العينين، في ترجمة للروائي الأمريكي بول أوستر.

• أنت تقول دائما إن هذه النسب الدقيقة، والتي تجعلها أنت أكثر دقة، هي نسب لا دخل لك فيها. لكن تصل إلى هذه النتائج في عملك. تقول إنك لا ترغب في هذه النتائج، لكنك تقوم باختزالها إلى هذه النسب.

ـ أثناء فترة بعينها، أردت التعامل بالحجم، فيما أصبحت النسب صغيرة جداً لدرجة أنها اختفت. ثم أردت التعامل مع ارتفاع معين، لكن النسب تقاربت. حدث كل هذا على غير رغبة مني، حتى عندما حاربت ضده. وعند محاربتي هذه، حاولت أن أجعلها متراوحة أكثر، وفي المرات التي أردت جعلها أكثر رحابة، أصبحت فيها أكثر ضآلة. لكنني لا أعرف ماهو التفسير الحقيقي. مازلت لا أعرف. فقط سأعرف إنجازي للعمل الذي سأشرع في تنفيذه. لكن حتى الآن، كل ما يمكنني قوله هو أن الرأس ذات النسب المغايرة للنسب الحقيقية تبدو أكثر حيوية عن الرأس ذات النسب التي تبدو أكثر قرباً للحقيقة. وهذا يوقعني في الكثير من المتاعب...

• سمعتك تقول، على سبيل المثال، عندما كنت تعمل على شكل منتصب: أن المزيد مما كنت تنحته، كان يزيد العمل بدانة. هل تعرف لماذا يحدث هذا؟

ـ الذي أعرفه، أكثر من أي وقت مضى، إن المزيد مما أنحته، يؤدي إلى بدانة أكثر. لكن لماذا، لا أعرف حتى الآن. فيما يتعلق بالتمثال النصفي الذي أنحته الآن، لم أقم إلاّ بالنحت، والتمثال بدين جداً لدرجة أنني أشعر أنه لابد أنه كان أكثر امتلاء مرتين مما هو عليه في الواقع. لذا، كان عليّ أن أنحت، أنحت، أنحت... وهذا هو ما حطمني حقاً. كما لو أن المادة نفسها أصبحت وهماً. لديك

مـقـدار مـعين من الطين، وفي البـداية ينتابك الشعور بأنك أعطيت أزيد أو أقل من المقـدار الصـحـيح. ثم، لكي تجـعل التمثال أكثر حقيقة، تنحت. ليس بوسعك سـوى أن تنحت. إنه يصبح أبدن وأبدن. لكن عندئذ، إنه مثل المادة نفسها، بوسعك أن تمدده إلى ما لا نهاية. إذا عملت على كتلة صغيرة من الطين، ستبدو إنها قابلة لأن تصبح أكبر. المزيد من عملك عليها، سـيؤدي إلى كـبـرها، وذلك الكبـر الذي سـتكون عليـه ناتج ببسـاطة عن عـملك عليها.

● قـد يكون التـفـسيـر المحـتـمل أنه عندما تكون التشغيلية أدق، وبناء عليه تكون أكثر تركيزاً كثافة، والتالي تمتلك مـحـتوى أكـبـر من الطاقـة، ثم، إذا هذه الطاقة، الدفينة الكامنة في هذا العنف الضـمني، ازدادت، فـإنهـا سـتـولد لدى المشاهد الانطبـاع بأن العـمل النحـتي يشغل حيزاً أو فراغاً أكبر. وإذا شغل حيزاً أكبر، فسوف يعطي الانطباع بكونه أكثر بدانة وامتلاء، ما رأيك؟

- ربما يكون هذا جـزءاً من الأمـر، على أية حـال، لكن أيضـاً ثمـة شيء آخـر. إذا قـمت بنسخ سطح الرأس بالضـبط كـما هي عليـه في العـمل المنحـوت، فـما الذي ستحتوي عليه في داخلها؟ لا شيء سـوى كتلة كبيرة من الطين الميت الذي لا قيمة له. في الرأس البـشـرية، الداخل عـضوي وله وظائفـه تماماً كالسطح، أليس كذلك؟ لذلك، فـإن الرأس التي تبـدو حـقـيـقـيـة، ولنقل رأس من عـمل «هودون»١، مـثل الجسـر، جسـر ذو سطح يمثل دماغاً، لكن سيتولد لديك إحسـاس بأن الداخل فـارغ إذا كانت الرأس مصنوعة من الطين. وإذا كانت مصنوعة من الحجر، فستشعر أنها عبـارة عن كتلة من حجـر. وبالفعل، هناك شيء مـا زائف، سواء كان فـارغـاً أو كتلة من الحـجر، لأنـه ليس هناك تماثل، ولأنه في جـمـجـمـتك ليس هناك مليمتـر غـيـر عضوي أو بلا وظائف.

لذا، بمعنى من المعـاني، في الرؤوس الدقيقة نجد أن هناك فقط طيناً كافياً لها كي تنتصب، ولا شيء أكثر من هذا. الداخل هو شيء مـا ضروري إلى أقصى درجة. بالضرورة هناك تشابه كبير يكون مطلوباً إلى حد بعيد من الرأس البشرية وذلك بالمقارنة مع تلك الأعمال التي هي مجرد نسخة من الخارج، وأعتقد أن هذا هو السـبب في أنه يكون ممكناً القـيـام برسم مماثل لرأس، بينما هناك إمكانية أقل، أو عـدم إمكانيـة لعـمل نسخ لهـذا الرأس في النحت.

اليـوم في الظهـيـرة في المتـحف البـريطاني، كنت أشـاهـد الأعـمـال اليونانية، ولم أجد سوى صخور ضخمة، صخور ضخمة ميتة. عندما أنظر إلى شخص ينظر إليها، أجده لا يتمتع بأي امتلاء، إنه شفاف تقريباً. خفيف جداً. يمكـن أن تـرى أن وزن كل هـذه الـكـتلة زائفاً. عندما يكون شخص ما حياً، حتى إذا كـان بديناً جـداً، فـإنه يعـتـبـر نفسـه خفيفاً جداً. لذا، إذا قمت بعمل أشكال بالحجم الطبيعي وأصبحت نحيفة جداً، فلابد أن ثمـة دافعا هناك: سبب واحد هو أنه، وهو ما ينطبق عليها جـمـيـعـاً، يجب أن تكون خـفـيـفـة بدرجـة كـافـيـة تسـمح لي بحملها بيد واحـدة ووضعـهـا إلى جواري في التاكسي.



ما الذي يحدث؟

● تزداد المشكلة صعوبة عندما يقوم المرء بطلاء نحت من الطبيعة مباشرة، ففيما يتعلق بالسطح يكون لديك وهم كاذب دقيق جداً، وفيما يتعلق بالداخل، لا شيء سوى البرونز، أو الطين، أياً كان هذا الداخل، إذن بهذا المعنى فإنه يعتبر أكثر زيفاً.

- نعم ولا. على سبيل المثال، يبدو النحت نحيفاً عندما يكون غير مدهون، فالنحت المدهون، يبدو تقريباً كما نراه. أنا لا أعرف ما الذي يحدث إذا جعلته أكثر امتلاء أولا ثم أقوم بدهانه بعد ذلك. لكي تقوم بعملية الطلاء، من المحتمل أن يصير الحجم أكثر اختزالاً مما اعتقدت أنه سيكون عليه. لأن اللون الفاتح يمدده، إنها تزيد الحجم (هذا ما تراه على الكانفا، ألا تعتقد هذا؟). لذا ربما، لكي تقوم بالطلاء، فإنه يجب أن يكون التمثال نحيلاً عما اعتقدت في البداية.

ما أعرفه هو أنني لن أقدر فعلاً على نحت عين كما أراها. لم أنجح في ذلك لا في النحت ولا في الرسم أيضاً، لكن بدرجة أقل في النحت، لأنك إذا نظرت مباشرة في خط مستقيم إلى عين، فإنها بن تبدو شديدة الانتفاخ أو الجحوظ. إذا نظرت إليها من الجانب، ستبدو حادة البروز تقريباً، أليس كذلك؟ إذن، إنهما شيئان متناقضان: الحقيقة هي أن العين متسعة وبارزة إلى حد ما في الوقت نفسه. كيف تنحت شيئاً مستديراً وناتئاً معاً في نفس الوقت؟

ستعتقد أنك إذا نظرت إليها مباشرة في إضاءة ساطعة جيدة، فإنك ستقدر على نحت منحنى العين، على تجسيدها وإبرازها كما تراها، لكن بالنسبة لي يبدو ذلك أنه تقريباً الشيء الأكثر استحالة في العالم. ليس مستحيلاً فقط بالنسبة لي، لكن بالنسبة للجميع، في كل مكان، وبشكل دائم. العيون الوحيدة التي تبهرني على الإطلاق ودائماً هي التي للمنحوتات التي يطلب عليها «رفيعة المستوى». وبخاصة النحت المصري، والبيزنطي، أيضاً.

● في الواقع، لقد قمت برسم كثير من منحوتاتك على نحو جميل وملائم، لكن على نحو مغاير غير متناسق.

- بعدما بدأت ممارسة النحت بقليل، قمت بدهان بعضها، ثم دمرتها كلها. بدأت ثانية عدة مرات. وفي ١٩٥١، قمت بدهان سلسلة كاملة من المنحوتات. لكن بدهانها، ستكتشف ما ينقص الشكل. إنه من غير المجدي دهان شيء أنت لا تؤمن به. حاولت ثانية منذ شهر أثناء طلائي لها، ظهر النقص في الشكل.

لذلك لا يمكنني أن أخدع نفسي موهماً إياها بأنني قد أنجزت شيئاً عن طريق دهان أعمالي، إذا لم يوجد طائل من وراء دهانها. لذلك يجب عليّ أن أضحي بالدهان وأحاول العمل على الشكل بنفس الطريقة التي ينبغي عليّ فيها التضحية بالشخص بأكمله كي أعمل على الرأس، بنفس الطريقة التي ينبغي عليّ فيها التضحية بالمنظر الطبيعي بأكمله لأعمل على ورقة نبات، أو كافة الأشياء الأخرى للعمل على كوب.

كنت أعتقد حتى العام الماضي أنه من السهل جداً أن ترسم مفرشاً فوق منضدة مستديرة، وأنه من المستحيل تماماً أن ترسمه كما تراه. الشيء المهم

هو أقصى التركيز مع ترك المفرش حتى يتسنى لك استيعابه قليلاً بقدر استطاعتك، حتى وإن لم تستطع. ينبغي عليك التضحية بالطلاء وبالرسم، والنحت، والرؤوس وكل شيء آخر، وتجبر نفسك على البقاء في الحجرة، أمام نفس المنضدة، ونفس المفرش، ونفس الكرسي، وألاّ تفعل سوى هذا. وأنا أعرف مقدماً أنه كلما كانت محاولاتي مضنية فأن الأمر يصير أكثر صعوبة. شيئاً فشيئاً تم اختزال حياتي إلى لا شيء تقريباً. إنه لمن المحبط جداً أن تفعل هذا لأنك لا ترغب في التضحية بكل شيء. لكن مع ذلك، إنه الشيء الوحيد الذي يجب عليك عمله. ربما، أنا لا أعرف.

تلك هي المشكلة

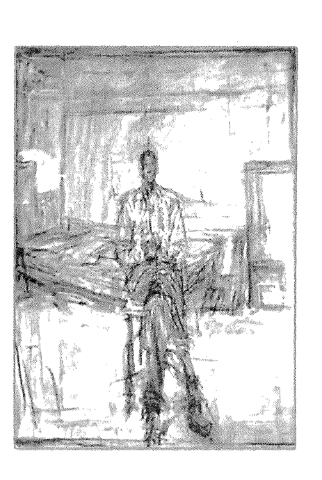
ويضيف: لكن على أي حال، بمجرد أن أصبح أنا أكثر حساسية نحو مسافة القدم والنصف التي تفصل المنضدة عن الكرسي، فإن الحجرة، أية حجرة، تصبح وإلى ما لا نهاية أكبر مما سبق. تصبح واسعة بدرجة تسمح لي بالعيش فيها. تدريجياً، تتسع وتستوعب خطواتي كلها.

لهذا السبب لم أعد أمارس المشي. الخطوات التي أستغرقها الآن هي في الذهاب إلى المطعم القريب، والمقهى، في الذهاب إلى الأماكن التي ينبغي عليّ الذهاب إليها، وأفضل أن يكون ذلك بالسيارة على أن يكون سيراً: لم يعد السير باعثاً على المتعة. والمتعة التي كانت تتأتى من المشي في الغابة تلاشت بالنسبة لي، لأن أول شجرة أصادفها على الرصيف في باريس قد صارت كافية بالفعل. ذلك كاف بالنسبة لي فيما يتعلق بالأشجار، فرؤية اثنتين منها ستصيبني بالخوف. اعتدت القيام بجولات، لكن المشكلة الآن فيما يتعلق بالقيام بها أو عدمه تصيبني كلية بحالة من البرودة. الفضول لرؤية شيء ما تقلص، لأن كوباً على المنضدة يذهلني كثيراً عن ذي قبل.

إذا أذهلني الكوب الموجود هناك أمامي أكثر من كل الأكواب التي رأيتها في اللوحات، وإذا اعتقدت أنه حتى أعظم أعجوبة معمارية لا تقدر على إبهاري أكثر من هذا الكوب، فإنني لست بحاجة فعلاً للذهاب في الطريق الطويل إلى الهند لرؤية هذا المعبد أو ذاك، مادام لديّ العديد منها أمامي. لكن إذا أصبح هذا الكوب أعجوبة الأعاجيب، فإن كل الأبواب الموجودة على سطح الأرض ستصبح كذلك أعجوبة الأعاجيب. الشيء نفسه مع الأشياء الأخرى. إذن، بحصر نفسك في كوب واحد، فإنك ستمتلك مفهوماً أفضل كثيراً لكل الأشياء الأخرى أكثر مما لو أردت عمل وفهم كل شيء. بامتلاكك ربع بوصة من شيء ما، تكون لديك فرصة أفضل في التعامل مع إحساس معين خاص بالعالم مما لو تظاهرة بامتلاكك للسماء بأسرها. في مقابل هذا، تبدو محاولة رسم كوب كما تراه ببساطة، تبدو كمحاولة متواضعة نوعاً ما. لكن لأنك تعرف أن حتى هذا مستحيل تقريباً، فإنه لا يمكنك القول إن كانت هذه المحاولة متواضعة أو مثيرة للفخرة. من هنا تجد أن كل شيء يدور في دوائر مفرغة.

١ جان انطوان (١٧٤١ - ١٨٢٨) نحات فرنسي







البحث عن لا شيء

د. هيفاء السنعوسي
(الكويت)

البحث عن لا شيء

د. هيفاء السنعوسي
(الكويت)

قال أحدهم:

- لقد شعرت منذ قراءتي لمقالك الأول بأنني أمام كاتبة كبيرة.

أجابته وابتسامة كبيرة على وجهها:

- شكراً لك.

كانت سعيدة في ذلك اليوم. لم تكن تنوي حضور المؤتمر لمعاناتها من صداع. ولكنه زميلها هو الذي حثها على الذهاب.

- هل لك أن تخبرينا عما تعنيه صحيفة «الوطن»؟

أجابت بفخر:

- حياتي، كلّ حياتي..

أضافت بحماس:

- الصحيفة هي الهواء الذي أتنفسه. سأموت إن لم أكتب مقالي اليومي.

- ما اهتماماتك خارج العمل؟

- تعني لي القراءة كلّ شيء، فالكتاب بوابتي لاستكشاف العالم. أدمنت على الكتب منذ طفولتي، وأحب إهداء الكتب للآخرين. أقضي وقتي في قراءة موضوعات مختلفة. كما أنني أتمرن بشكل يومي، وأمشي قرب شاطئ البحر ثلاث مرات أسبوعياً. أشعر بأنّ البحر يمنحني الإلهام، وأكثر أفكاري تأتيني منه.

- ماذا عن أسرتك؟ هل أنت...

قاطعته قبل أن يكمل سؤال عن الزوج والأطفال.

فكرت في أعماقها «لماذا جئت هنا؟ أعرف إنني سأسأل هذا السؤال».

- سأغارد الآن لأنني أمضيت أكثر من ساعة معك. أشكرك وأشكر أستاذك الذي دعاني للجامعة، وأتطلع لرؤيتك مرة ثانية في المستقبل.

حاولت أن تنهي المقابلة مع أحد طلاب د. فيصل الذي دعاها لهذا اللقاء المفتوح الذي يجمعها بأكثر من مئة طالب ممن انضموا على مقرر الصحافة.

- نودُّ أن نشكر لولوة جاسم، الصحافية المشهورة وصاحبة الزاوية اليومية «منطقة حارة» في صحيفة «الوطن»، ونتمنى أن تكون قد استمتعت معنا اليوم.

ابتسم الأستاذ فيصل، ثم التفت إلى أحد طلابه، فجاء بباقة زهور رائعة وقدمها لها، وطالب آخر تقدم فأعطاها درعاً تقديرياً.

شكرت لولوة الحضور على ترحيبه بها، وشكرت الأستاذ فيصل على دعوتها. بدأ الطلاب يتوافدون عليها لأخذ الصور التذكارية، والحصول على توقيعاتها في مذكراتهم. لمعت عيناها بالسعادة والحماس، وفكرت في الكتابة عن هذا الحدث في زاويتها اليومية.



غادرت القاعة في عجالة كي يتسنى لها الذهاب للصحيفة لتسليم مقال الغد الذي كتبته يوم الأمس. نظرت إلى ساعتها.

ـ آه.. الساعة الواحدة، عليّ الذهاب إلى البيت، سأتناول الغداء اليوم مع ابنة أختي.. ستكون هناك في غضون دقائق.

أسرعت إلى البيت، وكانت بانتظارها الخادمة ليز التي ناولتها ورقة تحمل مجموعة من أرقام المتصلين بها.

سألت بحماس:

ـ هل اتصلت ابنة أختي؟

ـ لا. يا سيدتي، لم تتصل. لقد أعددتُ كلّ شيء وتبقت السلطة سأجهزها الآن.

ـ شكراً ليز. لا تنسي عصير البرتقال الطازج. هند تحبه كثيراً.

ـ نعم سيدتي.

شعرت لولوة بدوار فتوجهت إلى حجرة النوم.. فهي بحاجة إلى الاستلقاء على السرير لبضعة دقائق..

تذكرت السؤال (ماذا عن أسرتك، هل..؟). إنه سؤال من جملة الأسئلة التي تكره أن تطرح عليها. لماذا يفترض أن تكون متزوجة؟ لماذا لا يفهمون أنها ماتزال عزباء؟

تقترب الآن من سن الخامسة والأربعين وماتزال عزباء. إنه القدر، ولا يمكنها محاربته. تمنت لو تزوجت وامتلأ بيتها بالأطفال، ولكن الأمر لم يتحقق ولا تملك تغييره.

بدأت تفكر.. الساعة الآن الثانية ظهراً، ولم تأت هند بعد. لا أعرف لماذا تأخرت، فهي تحافظ على مواعيدها.

تذكرت المقال الذي ستنشره اليوم التالي. يتحدث المقال عن المشاعر العميقة للناس. وقد عكست بعض مشاعرها الخاصة فيه. تمنت لو عرف الآخرون اللهب الذي يشتعل في قلبها، والذي جاء بسبب وحدتها. كانت تحلم دائماً بأن يأتيها رجل لينتشلها من معاناتها.

تذكرت طفولتها، ومعاناة المراهقة. لن تنسى ما حدث لها في الماضي. لقد وضعها القدر في عالم من الأحزان والمآسي. فقد ماتت أمها في اليوم الذي وُلدت فيه... نشأت مع زوجة أبيها التي تعاملت معها بقسوة. ولم يكن والدها يملك القدرة على مواجهة قسوتها ووحشيتها، ولم يتمكن من الدفاع عن طفلته.

غادرت منزل والدها لتعيش مع أخيها الأكبر نواف الذي يكبرها بعشر سنوات. كانت مرغمة على الرحيل بعد وفاة والدها... لم تجد ترحيباً في بيت أخيها. لم يكن أخيها نواف سعيداً لأن زوجته لم ترحب بوجودها.. أما طفليه هند وهلال فكانا سعيدين بوجود لولوة التي ترعاهما... كانا تحت سن العاشرة.

كانت لولوة آنذاك في العشرين من عمرها... طالبة في السنة الثانية في الجامعة.. كانت عمّة حنونة، وكانت كالمربية... أما زوجة أخيها فهي خارج البيت في معظم الأوقات.

تذكرت لولوة المشهد المرعب الذي جعلها تقرر مغادرة المنزل، فقد أصرت فاطمة زوجة أخيها على الطلاق إن لم



تغادر لولوة المنزل... كانت فاطمة غيورة جداً لأنها فارغة من كل الأشياء... فقد فشلت في دراساتها، ولم تستطع العثور على عمل... كانت تُسقط عقد النقص على لولوة... لولوة المتميزة في كل الأشياء.

غادرت لولوة المنزل وأمضت بضعة أسابيع في بيت ابنة خالتها، ثم استقلت في بيتها الخاص... كانت مرغمة على الاعتماد على نفسها.

لقد ترك الرحيل الثاني في أعماقها جروحاً نفسية لم تستشف منها... لم تكن تسمع عن نواف كثيراً، ولكنها ظلت على علاقة طيبة بأبنائه هند وهلال.

تزوج هلال، وغادر إلى الخارج للدراسة في جامعة هارفارد، في حين تخرجت هند من أحد المعاهد التجارية في الكويت، وعملت في البنك التجاري.

الساعة الآن الثانية والنصف، ولم تصل هند بعد. انتاب لولوة الشعور بالقلق، وبدأت تفكر بما يمكن حدوثه.

تخاطب نفسها...

ـ أين أنت يا هند؟ أنا بالفعل قلقة.

تلقت مكالمة بعد دقائق.

ـ أهلا عمتي، أنا آسفة. أعلم بأنني تأخرت في الاتصال بك، ولكنني انشغلت كثيراً لدرجة أنني نسيت كل شيء... أعتذر لك.

ـ آه.. لا أكاد أصدق أنك تتحدثين معي... شكراً لله لم يحدث لك شيء... هيا أسرعي، فأنا جائعة.

ـ أخشى أنني لا أستطيع الحضور، لم أنته من عملي بعد. لقد طلب منا المسؤول البقاء حتى ننتهي من كل الملفات... أنا آسفة، ولكنني أعدك بأن أزورك الأسبوع القادم... اعتني بنفسك.. مع السلامة.

ـ مع السلامة يا هند. أراك الأسبوع القادم.

وضعت لولوة سماعة الهاتف... شعرت بالإحباط بسبب وحدتها.

غادرت حجرة نومها متوجهة لمكتبها. نظرت إلى الكتب والصحف والمقالات. ولكن لم يكن هناك شيء يدفعها للشعور بالحياة.

بدأت تفكر...

ـ من يحتاجني؟ من يفكر بي؟ كنت أتخوف من كلّ علاقة تربطني بالآخرين، لأنني أخشى من النهاية التي ستكون.. بقائي وحيدة.. كلهم يفكرون في أنفسهم فقط... لا أحد يهتم... لا أحد يهتم...

لمست وجهها، ونظرت إليه في المرآة الصغيرة.

ـ آه... تصرخ كل التجاعيد في وجهي معلنة عمري.. لقد ضيعت وقتي وحيدة، وإن كان الناس حولي.. لا أحد يعرف ما يجول في أعماقي.

وضعت رأسها على مكتبها، وبدأت بالبكاء... توجهت إلى حجرة نومها، بحثت عن حبوبها المهدئة في حقيبتها.

ـ لابدّ أن أتوقف عن تعاطي هذه الحبوب.

دفعها الشعور بنوبة هلع للاتصال بمعالجها النفسي لأخذ موعد معه.



روح «الدون داميان».. الجميلة

بقلم: خوان بوش

ترجمة: فريد اسمندر

روح الدون داميان.. الجميلة

بقلم: خوان بوش
ترجمة: فريد اسمندر

راح «الدون داميان» في غيبوبة بعد أن تجاوزت حرارته الأربعين، وقد أحسّت روحه بقلق شديد وكأنها تشوى حية، لذلك بدأت تتراجع وتجمع نفسها في قلبه. كان لها أعداد من مجسّات لا تحصى، كالأخطبوط، بعضها في العروق وبعضها الآخر دقيق جداً في أوعية الدم الصغرى. وشيئاً فشيئاً سَحبتْ تلك الأرجل ما جعل «الدون داميان» يصاب بالبرودة والشحوب. بردت يداه أولاً ثم ذراعاه فقدماه وأصبح وجهه أبيض اللون إلى درجة أن التبدل الذي طرأ عليه لم يغب عن أعين الواقفين حول سريره. قالت الممرضة مرتاعة إن الوقت قد حان لاستدعاء الطبيب. سمعتها الروح وفكرت: «عليّ أن أسرع أو يرغمني الطبيب على البقاء هنا حتى أحترق وأغدو هشيماً».

انبلج الفجر وتسلل خيط باهت من الضوء عبر النافذة معلناً ولادة يوم جديد. نظرت الروح ملياً من فم «الدون داميان» المفتوح قليلاً للسماح بدخول بعض الهواء ولاحظت النور فقالت في سرها إن كانت تأمل في النجاة يجب أن تتصرف بسرعة لأنه خلال دقائق قليلة سيراها أحد ما ويمنعها من مغادرة جسد سيدها. كانت تجهل بعض الأمور، فعلى سبيل المثال لم تكن تعلم أنه حالما تتحرر فسوف تصبح خفية تماماً.

حدث حفيف ملابس حول سرير المريض الفاخر وصدرت همهمة أصوات تجاهلتها الروح بسبب انشغالها في أمر الفرار من سجنها. عادت الممرضة إلى الغرفة وفي يدها محقنة.

صاحت خادمة المنزل: «يا إلهي لا تدع الوقت يفوت»!

لكن الوقت فات؛ ففي اللحظة التي اخترقت الإبرة فيها ساعد «الدون داميان» سحبت الروح آخر مجساتها من فمه وهي تفكر بأن الحقنة ستكون هدراً للمال. وما هي إلا برهة حتى سمعت صيحات وجري أقدام. وعندما بدأ شخص ما في البكاء إلى جانب السرير - لاشك بأنها الخادمة، إذ لا يمكن أن تكون زوجة «الدون داميان» أو أمها - قفزت الروح في الهواء ولاذت مباشرة بالمصباح البوهيمي المعلق في منتصف سقف الغرفة. وهناك استجمعت حواسها ونظرت إلى الأسفل: كانت جثة «الدون داميان» صفراء تالفة وملامحها تكاد تماثل قساوة الزجاج البوهيمي وشفافيته، بدت عظام وجهه وكأنها برزت واتخذت بشرته لمعاناً شاحباً. وقفت حوله زوجته وأمها والممرضات مرتبكات، في حين كانت الخادمة تنشج ورأسها الأشيب مدفون في الأغطية. كانت الروح تعلم بدقة بماذا تفكر كل واحدة منهن وبماذا تشعر، لكنها لم تشأ

أن تضيع الوقت في مراقبتهن. كان الضوء يزداد في كل لحظة وخشيت الروح أن يلحظها أحد هناك في مجثمها. وفجأة أخذت الأم ابنتها من ذراعها وقادتها إلى القاعة لتتحدث إليها بصوت خفيض. سمعتها الروح تقول: «لا تتصرفي بشكل مخجل هكذا؛ عليك أن تبدي بعض الحزن».

همست الابنة: «سأفعل ذلك يا أمي حالما يبدأ الناس في المجيء»؟

«كلا الآن، لا تنسي الممرضة - سوف تخبر الجميع بكل ما يحدث».

هرعت الأرملة إلى السرير، وكأنها جنّت حزناً وصاحت «آه يا «داميان»! «داميان» أيها الغالي، كيف لي أن أحيا من دونك؟»

لو أن روحاً أُخرى مختلفة وأقل صلة بالعالم الأرضي لأصيبت بالذهول، لكن روح «الدون داميان» اكتفت بأن أعجبت بالطريقة التي لعبت الزوجة فيها ذلك الدور. كان «الدون داميان» نفسه قد قام أحياناً ببعض الأدوار التمثيلية البارعة عندما كان يجد التمثيل ضرورياً في سبيل «الدفاع عن مصالحي» كما وصف الأمر. وزوجته الآن «تدافع عن مصالحها»، فهي ماتزال شابة وجذابة في حين تجاوز زوجها الستين من عمره. كان لها عشيق عندما تعرف «داميان» بها أول مرة، وقد عانت الروح من لحظات بغيضة جداً بسبب غيرة سيدها. تذكرت حادثة جرت منذ أشهر عندما أعلنت الزوجة قائلة: «لا تستطيع أن تمنعني عن رؤيته. أنت تعلم جيداً بأنني لم أتزوجك إلا من أجل أموالك».

رد «الدون داميان». قائلاً إنه اشترى بماله الحق في ألا يكون عرضة للسخرية. حدث مشهد كريه - تدخلت الأم كالعادة وانطلقت تهديدات بالطلاق. لكن الموقف ساء أكثر عندما اضطروا إلى قطع النقاش لدى وصول بعض الضيوف المهمين. حياهم الزوج والزوجة بابتسامات ساحرة وسلوك رفيع التهذيب، وهو أمر استطاعت الروح وحدها أن تقدر قيمته الحقيقية.

كانت الروح لاتزال في الأعلى فوق المصباح تتذكر تلك الأحداث عندما وصل الكاهن وهو يكاد يجري. لم يستطع أحد أن يتخيل لماذا حضر في تلك الساعة والشمس لمّا أشرقت بعد. على أية حال كان الكاهن قد زار الرجل المريض خلال الليل. حاول أن يفسر سبب قدومه قائلاً: «لقد انتابني هاجس. خشيت أن يموت «الدون داميان» دون أن يعترف.

قالت الحماة بارتياب: «لكن يا أبانا، ألم يعترف الليلة الفائتة؟». كانت تشير بذلك إلى أن الكاهن أمضى قرابة الساعة وحيداً مع «الدون داميان» وراء باب موصد، وافترض الجميع بأن المريض قد قدم اعترافه. لكن الحقيقة كانت غير ذلك والروح تعرفها بالطبع، وتعرف أيضاً سبب مجيء الكاهن في هذا الوقت الغريب. كان موضوع الاجتماع المطول جافاً من الناحية الروحية: أراد الكاهن من «الدون داميان» أن يترك مبلغاً كبيراً من المال لصالح الكنيسة الجديدة التي تبنى في المدينة بينما رغب الدون داميان أن يوصي بمبلغ أكبر مما كان الكاهن يسعى إليه - إنما ليس للكنيسة بل من أجل بناء مستشفى.



لم يتفق الإثنان وغادر الكاهن. وعندما وصل إلى غرفته اكتشف بأن ساعة جيبه مفقودة.

غمرت الروحَ القوة الجديدة التي استمدتها من احساسها بالحرية وأرادت أن تعرف الأشياء التي جرت في غيابها وتتنبأ بماذا يفكر هؤلاء الناس وما هم عليه مقدمون. كانت تدرك بأن الكاهن قال لنفسه: «أذكر أنني أخرجت ساعتي في منزل «الدون داميان» لأرى كم هو الوقت ولابد أنني نسيتها هناك». وعلمت الروح بأن عودته لزيارة «الدون داميان» لم تكن لها علاقة بـ«ملكوت السموات».

قال الكاهن وهو ينظر إلى الحماة: «كلا لم يعترف. نحن لم نتحدث في مسألة الاعتراف، لكننا اتفقنا أن أعود في الصباح وأسمع اعترافه وربما - بات صوته رزيناً - القيام بالشعائر الأخيرة. إنما للأسف جئت متأخراً جداً. ألقى نظرة نحو الطاولات المذهبة الموجودة عند جانبي السرير على أمل أن يرى ساعته فوق إحداها.

رفعت الخادمة العجوز التي أمضت في خدمة «الدون داميان» ما يزيد عن أربعين سنة عينيها الدامعتين وقالت: «لا فرق الآن وليسامحني الله على قولي هذا. كان لـ«الدون داميان» روح جميلة ولم تكن به حاجة للاعتراف». ثم أومأت برأسها وأكملت: «كان له روح جميلة جداً».

الآن ذلك شيء مهم! لم تحلم الروح أبداً بأنها كانت جميلة. لقد قام سيدها ببعض الأعمال غير العادية أيام كان شاباً بالطبع؛ وبما أنه كان على الدوام مثالاً رفيعاً للسيد الثري وأنيقاً حتى درجة الكمال ويتعامل مع المصرف بدهاء شديد فإن روحه لم تكن تجد الوقت لتفكر بجمالها أو ربما بقبحها. تذكرت مثلاً كيف أمرها أن تطمئن بعد أن جعل محاميه يجد طريقة للاستيلاء على منزل أحد المدنيين رغم أن ذلك المدين لا يملك مأوى آخر يعيش فيه؛ أو عندما استخدم المجوهرات والعملة الصعبة في إقناع فتاة جميلة فقيرة كي تتردد عليه في شقته الفخمة (فالمال يعينها على إكمال تعليمها أو معالجة أمها المريضة). هل كانت الروح آنذاك جميلة أم بشعة؟

كانت الروح على يقين بأنه لم يمض على انسحابها من عروق سيدها سوى لحظات قليلة، وربما مر وقت أقل مما تخيلته لأن كل شيء حدث بسرعة وبكثير من الفوضى. كان الطبيب قد قال عندما غادر المنزل قبيل منتصف الليل: «ربما ارتفعت حرارته في الصباح، وإذا حدث ذلك راقبوه بعناية وأرسلوا في طلبي عند الضرورة».

هل تترك الروح نفسها تشوى حتى الموت؟ إن نواتها الحية، إذا صح هذا التعبير، قد وضعت بالقرب من مصالح «الدون داميان» التي كانت تلتهب، وإذا بقيت في جسده فسوف تهلك كما الفروج المشوي. إنما كم انقضى من الوقت منذ أن غادر جسد سيدها؟ قليل جداً في الواقع، إذ أنها لاتزال تشعر بالدفء رغم البرودة الطفيفة المنتشرة في أنسام الفجر. رأت أن التغيير في الحرارة ما بين أحشاء سيدها المتوفى وبين الزجاج البوهيمي للمصباح كان قليلاً. حدث هذا التبدل أم لم يحدث أمر لا يهم. لكن ماذا عن كلمات الخادمة العجوز؟ «جميلة» قالت... إنها امرأة صادقة وتحب سيدها بإخلاص

وليس من أجل ثروته أو كرمه أو أهميته الاجتماعية. وجدت الروح في الملاحظات التي أبديت لاحقاً اخلاصاً أقل.

قال الكاهن: «نعم، بالطبع كان لديه روح جميلة».

قالت الحماة مؤكدة: «كلمة جميلة ليست بداية لوصف الروح».

التفتت الروح إليها ورأتها تشير بعينيها إلى ابنتها وكأنها تأمرها وتوبخها وتقول: «ابدأي البكاء ثانية أيتها المعتوهة. أتريدين الكاهن أن يقول إنك سعيدة بموت زوجك؟».

فهمت الابنة الإشارة وانفجرت في عويل دامع.

«لا يوجد إنسان امتلك روحاً جميلة هكذا! «داميان» كم أحببتك!».

لم تستطع الروح أن تتحمل المزيد: أرادت أن تبتعد عن هؤلاء المنافقين وأن تعرف وعلى الفور إن كانت جميلة حقاً. وبعد أن قدّرت المسافة جيداً قفزت باتجاه الحمام حيث توجد مرآة طويلة. سقطت فوق السجادة بهدوء وقد غابت عن ذهنها حقيقة أنها بلا وزن مثلما هي خفية.

سرّها أن أحداً لم ينتبه لها وجرت لتنظر إلى نفسها في المرآة.

يا الله، ما الذي حدث؟ كانت الروح في المقام الأول معتادة خلال أكثر من ستين عاماً على أن تنظر من خلال عيني «الدون داميان» اللتين كانتا ترتفعان ما يزيد على خمسة أقدام عن الأرض، كذلك اعتادت أن ترى وجهه الحيوي وعينيه الصافيتين وشعره الأشيب اللامع وثيابه الثمينة وعجرفته التي تنفخ صدره وترفع رأسه. ما رأته الآن مختلفاً عن ذلك تماماً: مجرد هيكل غريب شاحب رمادي بلون السحب، لا شكل محدد له ولا يكاد يبلغ طوله قدماً. وحيث من المفترض أن يكون لها ساقان وقدمان كجسم «الدون داميان» هناك مجموعة بشعة من المجسّات تشبه أرجل الاخطبوط إنما غير منتظمة، بعضها أقصر من بعض، وبعضها أكثر نحولاً من بعض، وجميعها قد صنعت ظاهرياً من دخان متسخ ومن وحل بدا شفافاً وهو ليس بشفاف، مجسّات مترهلة متدلية لا قوة فيها وقبيحة على نحو غريب. شعرت روح «الدون داميان» بالضياع. رغم ذلك واتتها الشجاعة ونظرت إلى الأعلى قليلاً. لم يكن لها خصر. وفي الواقع لم يكن لها جسد ولا عنق، لا شيء. وفي مكان التقاء المجسات هناك شيء أشبه بالأذن تبرز من أحد الجانبين وهي تبدو مثل قشرة تفاحة عفنة، وعلى الجانب الآخر كتلة من شعر خشن، قسم منه مجدول وآخر سبط. لكن ذلك لم يكن هو الأسوأ ولا ما يصدر عنه من لون أصفر رمادي. الأسوأ هو أن فمها كان عبارة عن تجويف مشوه يشبه ثقباً في فاكهة نتنة... أمر مروع مقزز.. وفي أعماق هذا الثقب عين تلمع، عينها الوحيدة، وتحدق من خلال الظلام بتعبير من الرعب والغدر! مع ذلك قال الكاهن والنسوة الجالسات في الغرفة المجاورة حول السرير الذي تتمدد عليه جثة «الدون داميان» إن له روح جميلة!.

«كيف أستطيع الخروج إلى الشارع وأنا على هذا الشكل؟» سألت الروح نفسها وقد التفّ حولها نفق أسود من التشوش والارتباك. ماذ عليها أن تفعل؟

دق جرس الباب فقالت الممرضة: «إنه الطبيب. سأفتح له».

ومرة أخرى سارعت زوجة «الدون داميان» تتضرع شاكية باكية زوجها وتتفجع الوحدة القاسية التي تركها فيها.

وقفت الروح مشلولة أمام صورتها الحقيقية وأدركت بأنها قد ضاعت. لقد تعودت على الاختباء في ملجئها الكائن في جسد «الدون داميان» الطويل وألفت كل شيء بما فيه الرائحة البغيضة لأمعائه وحرارة معدته وإزعاجات نوبات البرد والحمى التي كان يصاب بها. سمعت تحية الطبيب وصوت الحماة الباكي: آه أيها الطبيب، أية مأساة هذه!»

«كفا الآن دعونا نتمالك أنفسها».

نظرت الروح إلى داخل غرفة الميت ورأت النسوة مجتمعات حول السرير والكاهن يصلي. قدّرت المسافة ثم قفزت ببراعة لم تكن تعهدها في نفسها وحطّت على الوسادة كشيء مصنوع من الهواء أو مثل حيوان غريب قادر على التحرك خفية ودونما صوت. كان «فم «الدون داميان» لايزال مفتوحاً قليلاً وبارداً كالجليد، لكن ذلك ليس بذي شأن. دلفت الروح متعثرة وبدأت تدفع بمجساتها في أماكنها. وقبل أن تستقر تماماً سمعت الطبيب يقول للحماة: «لحظة واحدة من فضلك».

حتى ذلك الوقت كان باستطاعة الروح أن ترى الطبيب إنما ليس بوضوح. اقترب من جسد «الدون داميان» وتناول رسغه ثم بدا عليه الانفعال. وضع أذنه على صدر الميت للحظة. بعد ذلك فتح حقيبته وأخرج منها سماعته الطبية، وبترو كبير أدخل عقديتها في أذنيه وألصق قرصها الدائري على صدر «الدون داميان». ازداد انفعاله. أبعد السماعة وتناول محقنة وطلب من الممرضة أن تملأها في حين ربط هو قطعة مطاطية صغيرة حول ذراع «الدون داميان» فوق الكوع. كان يعمل بهيئة ساحر على وشك أن يقوم بخدعة مثيرة. ومن الواضح بأن هذه الإجراءات سببت الذعر للخادمة العجوز.

«لماذا تفعل ذلك إذا كان المسكين قد مات؟»

حدق الطبيب فيها بشموخ، وما قاله لم يكن موجهاً لها فقط بل إلى جميع الموجودين.

«العلم هو العلم، ومن واجبي أن أقدم ما في وسعي لإعادة «الدون داميان» إلى الحياة.

أنتم لم تجدوا روحاً جميلة كروحه، وأنا لن أتركه يموت قبل أن نجرب كل شيء بشكل قطعي.

اضطربت الزوجة لهذا الحديث القصير الهادئ الحاسم، ولم يكن من الصعب ملاحظة بريق بارد في عينيها ورعشة واضحة في صوتها.

«لكن.. لكن أليس هو ميتاً».

أوشكت الروح أن تكمل عودتها إلى جسد «الدون داميان» ولم يبق سوى ثلاثة مجسات لا تزال تتلمس طريقها إلى العروق القديمة التي سكنتها لسنوات طويلة. وجّهت الروح هذه المجسات إلى أماكنها بعناية، لكن هذا لم يمنعها من سماع ذلك السؤال القلق الذي طرحته الزوجة.

لزم الطبيب الصمت: تناول ذراع «الدون داميان» وأخذ يفركه بيده.

أحست الروح بدفء الحياة يحيط بها وينفذ فيها ويملأ العروق التي تخلت عنها منذ فترة هرباً من الاحتراق. وفي الوقت ذاته وخز الطبيب الإبرة في أحد أوردة الساعد ثم فك الرباط المعقود فوق المرفق وأخد يدفع مكبس المحقنة. وشيئاً فشيئاً، وعلى شكل أمواج لطيفة دبت حرارة الحياة في بشرة «الدون داميان».

«إنها معجزة» تمتم الكاهن ثم شحب وجهه فجأة وترك لمخيلته العنان.. سيكون التبرع للكنيسة الجديدة أمراً مؤكداً الآن. لسوف يخبر «الدون داميان» أثناء فترة نقاهته كيف عاد من عالم الأموات بفضل الصلوات التي تلاها لأجله. سيقول له: «لقد سمعني الرب يا «دون داميان» وأعادك إلينا» فكيف له بعد ذلك أن يرفض التبرع؟.

شعرت الزوجة بغتة بأن عقلها بات أجوفاً. نظرت إلى وجه زوجها بعصبية وتحولت إلى أمها. كانتا مصعوقتين صامتتين ومرتاعتين تقريباً. كان الطبيب يبتسم وقد انتابه احساس برضى شامل رغم أنه حاول إخفاءه.

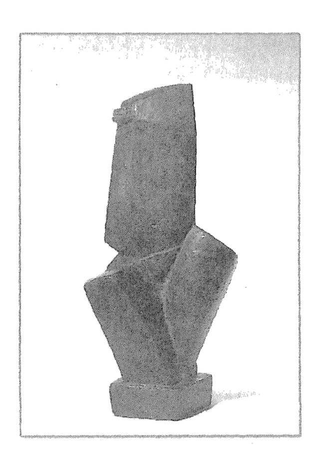
صاحت الخادمة العجوز: «لقد نجا، لقد نجا، والفضل لله ولك». كانت تنتحب وتمسك بيدي الطبيب. «لقد نجا، إنه حي مرة أخرى. لن يستطيع أبداً أن يكافئك على صنيعك له».

كان الطبيب يعتقد بأن «الدون داميان» يملك مالاً كافياً ليدفع له، لكنه لم يذكر ذلك بل قال: «كنت سأفعل الشيء ذاته حتى ولو كان فقيراً معدماً. إنه واجبي، واجبي تجاه المجتمع أن أنقذ روحاً جميلة كروح «الدون داميان»!. كان يتحدث إلى الخادمة لكنه أيضاً قصد للآخرين أن يسمعوا كلماته علّم يعيدونها على مسامع الرجل المريض حالما تتحسن صحته فتلقى صدىً طيباً لديه.

تعبت روح «الدون داميان» من سماع تلك الأكاذيب وقررت أن تنام. وبعد لحظات قليلة تنهد المريض بوهن وحرك رأسه على الوسادة. قال الطبيب «سينام الآن عدة ساعات ويجب أن يتوفر له الهدوء التام». وحتى يعطي مثالاً جيداً على ما قاله غادر الغرفة على رؤوس أصابعه.

● «خوان بوش» (١٩٠٩ - ؟) كاتب من الدومينيكان جمع بين الاهتمامات الأدبية والسياسية شأنه بذلك شأن معظم كتاب أمريكا اللاتينية. رغم أسفاره الكثيرة فإن ما كتبه عموماً تناول مشاكل شعب الدومينيكان فقط. أدخل على قصصه أسلوب الإبداع الفني وكشفت كتاباته عن دراية دقيقة بالبشر وأقدارهم والبيئة التي يعيشون فيها.





قصة

الحافلة المقلوبة

بقلم: محمد مكين صافي
(الكويت)

الحافلة المقلوبة

بقلم: محمد مكين صافي
(الكويت)

كنت مهتماً في ذلك المساء أن أصل البيت بسرعة.. الأولاد ينالون اليوم (شهاداتهم).. وتراهم متلهفين متى أصل ليتسابقوا أيهم يعرضها عليّ وينال مكافأته قبلاً!.. وحرام أن أدعهم يعانون الانتظار أكثر!.. فركبت الحافلة التي اعتدت وبودّي لو أنادي على السائق أن يسرع في الانطلاق.. ولكن هيهات!.. فالأغنية الهندية تملأ عليه سمعه.. والمواعيد لن يتلقاها مني ولا من لهفتي بالتأكيد!.

حين انطلق بدأت الحافلة تتراجع قليلاً إلى الوراء!.. لا ليس قليلاً بل كثيراً وبسرعة مثل سرعتها لو اتجهت بشكل سليم.. لماذا!؟.. كدت أصرخ لألفت انتباه السائق!.. لكن اطمئنان بقية الراكبين في مقاعدهم أوحى إليّ بأن تعديلاً قد يكون طرأ على خط السير وعلى الجميع أن يتقيدوا به!.. أو ينسحبوا.. ولكنني لا أستطيع.. إنني هكذا أبتعد عن بيتي أكثر!.. هل هذا معقول يا ناس!؟.. أنا بحاجة إلى كل لحظة كي لا أترك الأولاد ينتظرون أكثر.. عشر دقائق ونحن في مسيرة التراجع هذه.. وصار يلزمني عشر أخرى لأعود إلى نقطة صفر!.. من المسؤول عن هذا بحق الله!؟..

فضّلت أن أنزل في أول محطة عن أن أتبادل الشحناء مع أحد.. حسبي الله.. أضاعوا وقتي وجهدي أيضاً.. ومتى!؟.. حين الأولاد - لهفي عليهم - ينتظرون!.. أي تبرير سأتقدم به أمام عيونهم اللوامة!؟.

ولكن لا بأس.. فلا بد أن أصل، متعباً حقاً، ولكنني سأصل.. وستمحو فرحة اللقاء وطقوس توزيع المكافآت أي أثر لما فعلته الحافلة المقلوبة تلك!.. وحسن أن (أبا حمزة) البقال لم يغلق بعد.. ماذا لديك للأولاد؟.. وأرشدني إلى نوع جديد من البرتقال وصله اليوم.. قال: انظر.. جلّ الخالق على استدارة هذه الحبات.. ألا تبدو لك كأنها كرات حقيقية!؟.. ضحكت من التشبيه ومضيت صوب البيت دون أن أفكر كيف أبيّن له الفرق بينهما!..

وأصخت السمع.. لابد أنهم خلف الباب يتنصتون!.. أين المفاتيح!؟.. لا.. دعهم هم يفتحون.. وقرعت الباب بلطف!.. وتواريت قليلاً إمعاناً في المفاجأة!.. الآن يبحثون ثم ينفجر الصخب المحبب ويتشاجرون من منهم يتسلق عنقي قبلاً!.. فتحت لي (سعاد).. لم تبد في حبور.. آسف لقد تأخرت.. تركتني ومضت!.. مهلاً.. أين الأولاد!؟ أدري.. أدركهم الملل ولا ريب فراحوا



يمضون الوقت بتساليهم بدل الضيق والشرود!.. حسناً فعلوا.. ودخلت همساً.. ونثرت من فوق رؤوسهم هديتي.. هنا تفجّر الفرح صياحاً وهياجاً كأنه مهرجان عظيم!..

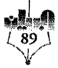
ما أجملهم وهم يصخبون!.. لقد راقت لهم الهدية.. ممتاز!.. ليسوا منزعجين إذاً.. ولن يلوموني على تأخري!.. بل تقدم صغيرهم شاكياً يريد أن يحكّمني في خلاف مع أخيه: أنظر.. أليست كرتي أكبر من كرته؟.. فرحت من دقة ملاحظته.. نفس ملاحظة البقال تماماً.. ضحكت له ومسحت على شعره وقلت لأجاريه:.. بالتأكيد.. ولكنها برتقالة يا حبيبي.. وسيكون طعمها لذيذاً متى قشرناها.. أنظر!.

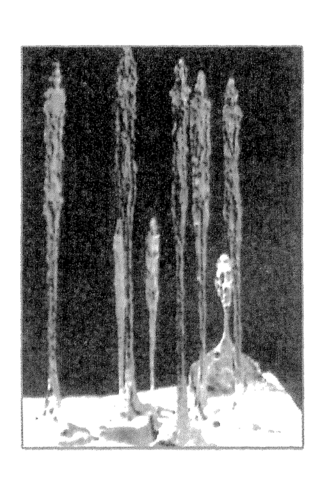
سحب الحبة من يدي بعنف وصاح: لا!.. أرجوك!.. لا تفسد كرتي بسكينك!.. ضحكت وتركتها له والتفت إلى (سعاد) قائلاً: أرأيت إلى مخيلة الأطفال ما أروعها؟!.. فضحكت بدورها وألقت برأسها إلى الخلف وقالت بصوت ناعس: يا لها من هدية غريبة بحق!.. كدت أضحك من جديد.. إنها تحاكي ما يقوله الأولاد وما قاله البقال من قبل!.. هل الشبه قريب إلى هذه الدرجة؟!.. رغبت أن أشرح لها الفرق بينهما لكن نظري وقع على الأولاد وهم يتقاذفون الحبات فيما بينهم كأنها كرات حقيقية!.. ستفسدونها!.. صرخت.. إنها نعمة وستفسد إذا أسأتم استعمالها!.. ولكنهم لم يسمعوا!.. بل سمعوا ونظروا نحوي دون أن يهتموا!.. وهممت بأن أتخذ موقفاً مناسباً لولا أن صوت (سعاد) جاءني حازماً: دعهم.. لا تفسد عليهم لعبتهم!.. نظرت نحوها متوقعاً أنها تضحك.. أو تبتسم على الأقل!.. لكنها بدت جادة!.. وغير مهتمة لما يُرتكب بحق حبات البرتقال المسكينة!.. بل أحسست بأنها تتجاهلني أنا.. أجل من أول ما دخلت وهي منصرفة عني!.. بل إنها تبتعد!.. تلمّ الأولاد نحو غرفهم وتبتعد.. إلى أين؟!.. ما زال موعد النوم بعيداً!.. لم ترد عليّ (سعاد)!.

وبلحظة خاطفة تخيلت أن الدنيا من حولي تدور.. النوافذ تأخذ مكان الأبواب.. وطاولة الوسط تغادر مقرّها.. والثريا تدور وتدور وتدور!.. ياه لشد ما أنا متعب!.. لقد دخلت تلك الحافلة المشؤومة بيتي وفعلت به الأفاعيل؟!.. لو أنني ما ركبتها من البداية.. أو لو أجبرت السائق أن يصحح مسارها لما كنت تأخرت!.. هذه نتيجة التساهل والمسالمة مع الناس.. إن مجرد التفكير في هذا يرهقني جداً.. الأجدى الآن أن أنام.. سأنام طويلاً فأنا متعب للغاية.. وفي الغد سيعود كل شيء طبيعياً.. وسينمحي أيّ أثر قد يكون لتلك الحافلة اللعينة بيننا.. وسأجدد للأولاد طقوس الاحتفال بنجاحاتهم على أحلى وجه يشتهون!

وقمت إلى سريري وفي نيتي أن أتأخر في الصحو غداً.. لن يحصل شيء لو نمت أكثر!.. سيكون كل شيء أفضل بعدما أرتاح!... ومضيت.. ولم أكد أصل غرفتي.. وفي الممر الموصل إليها جاءني صوت (سعاد) يتمطّى:

«هل تنوي حقاً أن تبيت عندنا الليلة يا سعيد؟!..»..





القصة

صراع القوى

بقلم: عبدالله النصر
المملكة العربية السعودية

صراع القوى

بقلم:عبدالله النصر
المملكة العربية السعودية

لا قدرة لي على رؤية أي محسوس.. لكن باستطاعتي حينئذ جلد الذاكرة ووضع الذات تحت شفرة المقصلة، وبإمكاني التخلي عن ذلك!.. كما باستطاعتي سياقة أجنحة الخيال إلى أبعد نقطة فيه.. أتخيل كل شيء.. بل أي شيء حتى الأشباح فضلاً عن ملِكاتِ الجمال، وخيالات أخرى لا معقولة ولا متوازنة ولا علقة بينها. وهاأنذا الآن أتخيّل لونا أبيضاً باهتا يتموج تائهاً يبحث عن استقرار في لا أمكنة ولا حدود مرئية.. بل كأنه لون مائي يغالبه السواد حيناً ما فيأخذ لونه تارة، وتارة يبقى على حاله يتشكل كسحاب هلامي بل كدخان واهن في مواجه الرياح.. كان يمكن أن أوقد النور في ذاك السَحَرْ لأبدد كل شيء بدا لي في عتمة غرفتي، لكنني لم أفعل.. إرادتي الجزئية الخاصة بي قررت ذلك.. لم تمنعني أية إرادة مع أن قوتها تفوق وفوق إرادتي وقدرتي.. لأن مشيئته صاحبها تقرر سير الأمور حسب معطياتها ولا إجبار، بل لا ضرورة للمعجز هنا..

أردتُ النوم عوضاً عن كل شيء.. رددتُ كلمة (ارتخي يا..) لكل عضو مني.. فاستجاب كل الأعضاء بالارتخاء.. فإذا كلّي كوردة مقطوفة في جو حار.. ذبلتُ على الفراش.. كان يمكن في أن أغرق في النوم كالعادة وأريح جسدي وفكري لأزاول في يوم الغد عملي بنشاط، لولا غلبة ما حدث اليوم واستسلامي له وبدء تفكيري فيه، مما اضطرني لأن أشد أعصابي وأضغط فكيّ ببعضها، وأغادر حيث هو لا حيث أنا..

أرواح ذابلة ذات وجوه مكفهرة حد المقت تتزاحم تتدافع في السوق ضاجة فيه.. الجو الليلي حار رطب غاية الطفح.. خانق يغوي الموت على الحضور.. زوجي وبناتي يتسوقن بتبرم وضيق.. أرافقهن على مضض واضطراب.. أعالج نفسي الضجرة بالتأفف وضغط رأسي وسد أنفي.. بل بكلمات الشتم تارة، وبكلمات الحوقلة تارة أخرى.. ابتعن ما احتجن إليه من الملابس.. دفعتُ القيمة بفئة مالية كبيرة.. انتظرتُ بضع دقائق ليعطيني البائع المتبقي.. أعطانيه، ودون أي اعتناء بمقداره أودعته جيبي بسرعة، وقفلنا إلى البيت نمقت الازدحام ونتائج الجو



المقيتة.. ذهب العناء بعد أن تمتعنا بفسحة المنزل وبجوه المبرد.. جَرَدْنا قيمة المشتروات وكذا المال الذي في جيبي.. فجأة.. وجدت المال لم ينقص شيئاً!!.. بل كان زائداً ومضاعفاً.. اندهشت واندهشن بناتي وزوجي.. لم نعزو ذلك إلى الله الذي يعوض المحرومين، لأن الله لم يحرمنا من المال الكافي لشراء ما نحتاجه في هذا العيد.. تفطنا جيداً.. اكتشفنا بأن المال يعود إلى بائع الملابس الأخير، فقررتُ أن أعيده إليه وفي يقيني الله.

هذا هو الأمر الذي قض مضجعي، وجعلني أعيش سَحَراً مليئاً بالخيالات والتكهنات وأشكل صوراً لا محسوسة.. استطعت أن أحيك قصصاً لها نهايات مخيفة مرة، ونهايات أكثر تفاؤلاً مرة أخرى، بل وساخرة ومضحكة.. كان يمكنني لئلا أشغل فكري أن أعيد المال قبل أن أخلد إلى النوم، لأني في الوقت الذي قررت إعادته شعرتُ بأن إرادتي تلك هي الإرادة المطلوبة والمرضي عنها عند صاحب الإرادة الأقوى والتي سوف أثاب عليها بجزالة.. لكن صِداماً قوياً داخليا حفزني على أن أتمتم لنفسي:

ـ ليكن ذلك غداً، مبكراً، وأقدم إلى الرجل اعتذاري عن التأخير.

ولذا رددتُ مرة أخرى كلمة (ارتخي يا..) لكل عضو مني.. فاستجاب كل الأعضاء بالارتخاء.. فإذا كلّي كوردة مقطوفة في جو حار.. ذَبُلَ على الفراش.. كان من الممكن أن أغرق في النوم أيضاً، لكن غالبني ذات الأمر، بقوة خارجية، اضطرتني لأن أشد أعصابي وأضغط فكيّ ببعضها مجدداً.. وأتمتم مرة أخرى بشكل مستغرب:

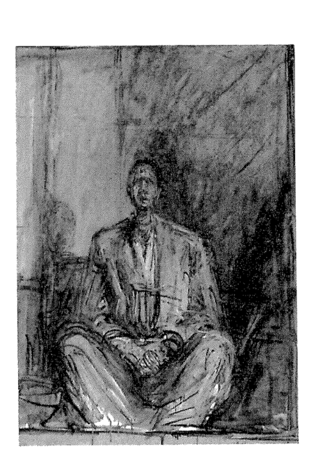
ـ لكن أنا في غاية الحاجة إلى هذا المال الآن.. ما يضير لو أجَّلتُ دفعه بعد يومين؟.. أعتقد بأن البائع ليس في حاجة إليه مؤقتا.

قلت هذا وقفاي إزاء السقف. اقتنعتُ بهذه النتيجة، وإن كانت هي مشيئة جزئية قد خالفت مشيئة كلية.. لكن القوة الخارجية جعلتني لا أهتم فهناك ما يمكن أن يجعلني أن أسدد قيمة هذه المخالفة بلا تبعات.. دقائق معدودة، وإذا بالنوم قد سلبني كل حواسي محاولة لانتمائي إلى عالم آخر أكثر بعداً عن المادة والحس..

اليوم أعض على شفتي بنواجذي.. بعد ثلاثة أيام بتثاقل وصراع واهن يعاند صراعاً أقوى.. بعد أن ذهبت إلى السوق.. إلى ذات المحل.. رأيت رجلاً آخر فيه.. سألته عن الرجل المنشود، فسألني بغضب: ماذا تريد منه؟. بتلعثم أجبت: أريده لأمر خاص؟. ففاجأني بقوله:

ـ هل أنت صديقه؟.. إنه رجلٌ غير سوي... كان صاحب المحل رحيماً به حين اكتفى بطرده قبل يومين بعد أن اكتشف أنه اختلس من مال المبيع.







رسائل

بقلم: مصطفى ذكري

(مصر)

رسائل

بقلم: مصطفى ذكري
(مصر)

كتب خالد لمريم متعثراً في الكلمات، إذ على الرغم من ان الكتابة مهنته، الكلمات أداته، إلا انه يجد دائماً مسافة بين الإحساس والتعبير في كل ما يتعلق بمريم، في حضورها، وفي غيابها، وهذه المسافة لا هي بالكبيرة التي تدعوه إلى اليأس، ولا هي بالصغيرة التي تدعوه إلى الإهمال، الأمر أشبه بعبور بين شيئين، لكنه عبور مصحوب بتجريحات وتكحيتات وخربشات في اليدين والساقين وقرب الإبطين ومنتصف البطن وأعلى الصدر، وبعد أن يتم هذا العبور المخجل، وبعد أن يكون الإحساس والتعبير شيئاً واحداً، تأتي الذكرى المحزنة في صورة الألم التافه الملح بأنحاء الجسم، فتغرق مريم في بكاء مر، ويلوذ خالد بصمت بارد. أكتب إليك لسبب ما، الأسباب كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، التعب، الوحدة، الحب، الصداقة. لا أعرف - وليس هذا الترتيب وفقاً لأولوية، أو لأهمية، بل وفقاً لطبيعة الكلمات في لغة، وحتمية مجيئها في ترتيب لا يقصده من يستعمل الكلمات، ولهذا لزاماً عليه ان يكون بين نارين، فمن جهة يبحث عن الكلمات التي تؤدي المعنى بعد شفط دهونها وشحومها، ومن جهة أخرى ينفي مواضعاتها المادية، وهو بهذا يبتعد عن مرماه - لكنني أعرف - بخليط من الحدس والفراسة والبصيرة، وهي ثلاثية لا أحسد عليها، لأنها توجد لدي فقط في أمور سلبية، أي عندما تكون موجهة لي بعداء، وكأنها أداة هدم - ان سبباً واحداً هو السبب الرئيس الذي منه خرجت الأسباب جميعاً، إلا انني لا استطيع تأكيده، لبعده في زمن ماض، حتى قبل تعارفنا، وأرجو ألا تأخذي هذا حجة ضدي، كأن تقولي: الرغبة لديه عارية عن موضوع تتجه إليه - على اعتبار ان الرغبة سبب آخر من الأسباب التي لا حصر لها - وما أنا إلا امرأة في حياته، وكان لأخرى أن تكون مكاني، وان كلمة مثل الحب يضعها على قدم المساواة مع كلمات مثل التعب والوحدة والصداقة.

في النهاية لك أن تقولي بسبب فإذا بالأسباب جميعاً حاضرة، كنا نجلس في مطعم صغير، هو مطعم ومقهى وبار في آن واحد، مكان يفتح باب خدمته ٤٢ ساعة، هذا الدوام المتصل أقل ما يرضاه متبطل مثلي، الزمن كله خادم ذليل. وأثناء طاجن الجمبري الجانبو المنقوع في صلصة الطماطم والثوم وشوربة قواقع البكلويز وشرائح الكاليماري الذهبية وجرعات الواين الأبيض وتنميلة الأطراف الطلقة وتراوح الرأس بين الخفة والثقل - أخرجت من حقيبتك صورة فوتوغرافية أخذت لي قبل عامين. وضعت الصورة أمامي بهدف الحديث،



فقلت نصف عبث نصف جاد: لن تدوم مقاومته، سيسقط في يوم صريع الوقت والرغبة. قلت بعد صمت وأنت تغالبين ابتسامة: دعه يسقط، وقلت أيضاً بعد ذلك في خطاب: إن ما أحزنك يومها هو صياغتي للعبارة بضمير الغائب، وكأنني أصدرت حكماً لا رجعة فيه، وكنت أنت مطالبة بموجب سبب أو أسباب كثيرة الوقوف الى جانبي ومساندتي، وكنت تعلمين أن تلك المساندة تعني لي الكثير، حتى أكثر من السقوط ذاته. كان خالد في مراحل حياته المختلفة يواجه بين حين وآخر بصورة فوتوغرافية أخذت له. وكانت المواجهات تتم عرضاً وبعفوية وضمن سياق باهت. في المواجهات الفوتوغرافية السابقة كان الطرف الذي يقوم بعرض الصورة الفوتوغرافية عليه يترك العرض مفتوحاً أمامه بين امتلاك الصورة أو تركها ما لم يرتجل أحدهما حسماً واضحاً لا يدارى يتم الصورة فقط بل يطال زمنها المنقضي أيضاً. هل كان الأمر يتعلق بقبح الوجه وجماله، بذبوله ونضارته، بخموده وعنفوانه؟ أم يتعلق بتعذر المعنى من التزام الوجه بتسجيل زمنه والتعبير عنه والإيحاء به؟ المعنى المؤجل بشكل دائم في المستقبل، وكأن الزمن لم يأت بعد، وما الماضي والحاضر إلا فجيعة انتظاره، انتظار الوجه البلا ملامح، الوجه الصغير بعمر زهرة، والهرم بعمر النجوم. كان حلم السقوط هكذا. أنت في مكان نتردد عليه من حين لآخر.

الوقت صباح، مربع ضوء الشمس عند قدميك، وهو قابل للاستطالة مع الوقت. هناك بعض الأصدقاء. الحديث الدائر هو سجال معروف بين المجموعة. إمكانية أن يأتي ذكر لي ليست بعيدة طالما أن الأمر يتعلق بحدة الآراء وتطرفها. مع الملل من الحديث المكرور تمدين رأياً محايداً إلى نهايته القصوى الحادة والنزيهة معاً. يعترض أحد الأصدقاء بأنني لو كنت هنا لما كان رأي بهذا التطرف، ويعرض ضاحكاً وهو يتجه إلى التليفون عن عزمه للاتصال بي.

تتراجعين لخوفك من معرفتي أنك تتبنين الحدة والتطرف في غيابي، وهذا قد يكون مادة لي طوال شهور عديدة، مادة سأقحمها مراراً في موضوعات شتى، لأنتزع منك تسليماً كاملاً، تسليماً غير جاد في حقيقته، إلا أنه الحب الأكثر عمقاً بيننا. يعود الصديق إلى مقعده متراجعاً بكرم عن فضول معرفة ما بيننا مكتفياً بغموض تخمينه. فجأة ينطلق رنين التليفون من نقطة سكون. يقدوم الصديق من مقعده مرة ثانية. يرفع سماعة التليفون يقول وهو ينظر لك شارداً: آه إنه خبر انتحار. لم يتضح لي في حلم السقوط إن كان الصديق يكمل عبارة لك، أم هو تلقى خبر انتحار على التليفون، وهو يردده فقط لاستيعابه وتمهيداً لإعلانه على المجموعة. كان مربع ضوء الشمس قد صعد على ساقيك مستطيلاً. إن للشوق عرامة وللوقت جسامة وليس في النأي حيلة والروح في العنان والجسد دون ذلك وحقيقة أنني هنا وأنت هناك موجعة مثل شوكة مستعرضة في الحلق لا يحس وضعها إلا بشربة ماء أو كسرة خبز وبعد. لم أكتب لك طوال الأسبوع الماضي. على عيني يا قطعة. منعني الشديد القوي. ولا يقدر على القدرة.



أقول إيه. نزلة برد حادة بكل ملحقاتها ولوازمها واكسسواراتها. رشح وصداع واحتقان وسعال والتهاب في الشعب الهوائية وتحطم في الضلوع والمفاصل، أوركستر كامل فخم مهيب. كان لا بد من جيش المضادات الحيوية، جيش عرمرم غيلة الموسيقى الكلاسيكية، صرخات يافعة، أنات ناشزة، تحطم فيولينات وفيولات وفيولونسيلات، مذبحة حقيقية. لم يبق من المعزوفة سوى السعال، سولو منفرد على أوتار حنجرة مشروخة. هاجت عقائد المرض الدفينة تحت رماد الصحة الزائف، جذوتها متقدة لا تريم. تعرفين حساسيتي للسعال بسبب التدخين والاستعداد الوراثي للإصابة بأمراض الصدر. مات جدي وأبي بالربو وعمي بالسل. استبليا ميري. تبدأ الأعراض المرضية عادة بعد سن الخمسين، كرشة النفس، النهجان، إدمان منشقة توسيع الشعب الهوائية، قفزان الصدر من إدامة لقف الهواء، يقول المصطلح الطبي عن هذا التحور الغريب في شكل الصدر: صدر الحمامة. ما زلت في الأربعين، وأنا على الدرب، عشر سنوات فقط. طوبى للقدريين الوراثيين في أعناقهم المصير ذاته. على الأقل أفضل من الإصابات المبكرة جداً. بروست في العاشرة من عمره مجبر على جرعات الكونياك وقت الأزمة. أوامر الطبيب. براءة وكحول. طفولة مغدورة. ومع هذا هناك الجانب المرح. يستطيع مريض الربو بحرفة وحذر فصل كرة من البلغم المتماسك المرن الجاثم على الصدر وقذفها لمسافة بعيدة على أهداف مادية ومعنوية، وكأنها رمية من غير رام، رصاصة تخرج من الفلم. قد لا يستطيع مريض الربو تقدير حجم كرة البلغم تقديراً صحيحاً. من باب كح على أدك. فيتحرك البحر الراكد كله،ويختنق المريض. الحرفة والحذر يتطلبان اختبار عمق البحر الراكد بمجس النحنحات والسعال المكتوم تارة والمغامر طوراً. قد يكون حلم البلغمي الرومانسي هو أن يخلع في بصقة واحدة ثوباً بغيضاً عن جسده. سلام من أعماق القلق لكل المصدورين، سلام مريح للأنفاس القصيرة المتلاحقة اللاهثة الآخذة الهواء من أعلى نقطة، لكم وحدكم السلام، سلالة واحدة، صدر واحد، نفس ضيق واحد، سعلة واحدة، بصقة بلغم واحدة، أبعثها إليك من الساحل الأخضر معرقة بشرايين من الساحل الأحمر. رصاصة تخرج من الفم إلى الفم. لا يساوي أي فعل من الأفعال قيمة ما يساويه فعل الكتابة لك، حتى الكتابة العمياء التي ندعوها أدباً لا بد لها أن تمر من خلالك، وفرحة هذا المرور مساوية لذاتها، كائنة لك وبك، وما إمكان تجاوزها إلى قارئ مجهول إلا محصلة عمى توجهها. لم يعزني الصدق بهذا الجوع إلا معك، وجهاً لوجه.

اعلمي أن الكبير كبير والنص نص نص نص وأن القوالب نامت والأنصاص قامت وقالوا مين أبوك يا بغل قال الفرس خالي وأن الزمن خؤون.. واعلمي انني كاتب أديب أريب متأدب دانت لي دولة الأدب والقطوف في يدي وبضاعتي كلمة وكلام وكلم أو كما قال ابن مالك كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثم حرف الكلم واحدة، كلمة والقول عم

وكلمة بها كلام قد يؤم.. اعلمي انما تتزايد الألفاظ لا المعاني رغم أرنبة أنف الجرجاني وليس كل ما يلفظ يعني والمعنى في بطن شاعر والشاعر في بطن حوت والحوت في بطن بحر والبحر ماؤه دفيق متلاطم موجه بريح عاصفة زعزع قاصفة ترد أوله إلى آخره وساجيه إلى مائره. النوم متقطع في الأيام القليلة الماضية. استيقظ فجأة فاقداً الإحساس بالوقت. حدسي يقول لي: إنني لم أنم عدداً كافياً من الساعات. أقوم قلقاً إلى الصالة. أنظر إلى ساعة الحائط. يتأكد الحدس بخيبة أمل. أتذكر القول الشائع بأن النوم أكثر الكائنات براءة. أقول عكس عبارة لا أعرف أين قرأتها: أيام طويلة. أيام طويلة. أشرب قليلاً من الماء المثلج. أدخن سيجارة. أعود إلى الغرفة. أبدأ صراعاً جديداً مع النوم. أثناء هذا الأحلام غزيرة، مشوشة، مبتورة، معرضة للنسيان. يفلت حلم. وها أنا أحكيه لك. كنت أتسلق مواسير مبنى قديم من جهته الخلفية. كان احتمال اللصوصية بعيداً كل البعد عن هذا التسلق. بدا التسلق مجانياً، إذ طالما أن اللصوصية لم تكن هدفه، فلماذا يتمثل بها؟وصلت إلى شرفة صغيرة ضيقة. كانت شرفة مطبخ على الأرجح. وكانت الشرفة مدججة بحديد متداخل في حجارتها بشكل محكم، بحيث سيكون من الوقاحة أن يقف بها إنسان يوماً ويراوده هاجس السقوط، ولا عذر للارتفاع التي هي عليه. كان هذا التفكير دافعاً للخوف. أمسكت حديدها الملفوف مختبراً قوة القبضة التي قد أحتاج لها في حالات قصوى محتملة. هالتني قوة التمسك التي أستطيعها، لكنها قوة أصابتني بالنفور. أبعدت اليدين عن الحديد، ودامت القبضتان عليه. كتب خالد بإلهام من مريم أربعة مقاطع شعرية. والطريف هو رأي خالد في الإلهام عموماً، إذ يرى أن الملهم - بكسر الهاء - سواء أكان إنساناً أو حيواناً أو جماداً - وهو بهذا يضع الملهمين جميعاً على قدم المساواة - لا يستحق من الملهم - بفتح الهواء - سوى الذكر العابر المشوب بابتسامة المفارقة، تماماً كما تستحقه تفاحة نيوتن الشهيرة. إن كلمة «الملهم» ببنائها للمجهول تعني أن كل الأشياء ملهمة وغير ملهمة في آن، وهذا يتوقف على طبيعة الملهم.

سقطت التفاحة - هناك من يشكك في تلك الرواية - على رأس نيوتن فألهمته قانون الجاذبية، وقال خالد عبارة عن السقوط فألهمت مريم برد «دعه يسقط» وعندما أشارت في خطاب بأن ما أحزنها في عبارته هو صياغتها بضمير الغائب فقد ألهمت خالد إلى مقاطع أربعة بضمير الغائب. «كان رضاه عن نفسه مشروطاً بأن يأخذ خطوة إلى الأمام. وكانت تلك الخطوة قد تعينت في عقله مراراً بموضوعها وشكلها والطاقة اللازمة لقطعها، إلا أن الهدف منها بقي مجهولاً. لن ينكر على نفسه أنه أخذ بضع خطوات على الطريق، لكنه لم يشعر بها، أو كان له أن يشعر بها لولا خوفه من يأس قطعها. كان يراها بوضوح أفضل وبأثر رجعي في عيون الآخرين منجزة على شاشات مآقيهم باعثة في نفسه الأمل. كان يتعجب من ثقتهم فيها، كأنهم هم من قطعوها. كانوا يقترحون عليه صعوبات واجهته أثناء



قطعها. وكانت الصعوبات معلقة على أطراف ألسنتهم بين الشك واليقين، ينتظرون منه تأكيداً إحداها. كان يختار أكثرها بعداً واستحالة ويفيض في وصفها، وزذا تعثر أكملوا له».

«بدا له النداء كجوهر بسيط، كفرض رياضي لا يحتاج لبرهان، كليل أسود فيه كل الأبقار سوداء. بدا كنغمة واحدة بعيدة القرار. أرهف السمع، وتوقف فنجان القهوة في منتصف المسافة بين المنضدة وفمه. الثامنة صباحاً في كافتريا الحديقة. أوراق نيلوفر عريضة على وجه البحيرة، وضفدع جاثم على إحداها بفمه المطبق ولغده الخافق كقلب، هو أيضاً يسمع. فكّر أن الذات سراب الموضوعية».

«دفع يده في الهواء ثم همس بكلمة. كان شارداً أمام البحيرة. وكان البعوض يرف على وجه الماء الساكن. كانت حركة يده وسيلة دفاع لا تطمح في النجاة. كانت إشارة لهزيمة، علامة على نهاية. وكانت الكلمة المهموسة بين شفتيه دعامة وسنداً لحركة اليد».

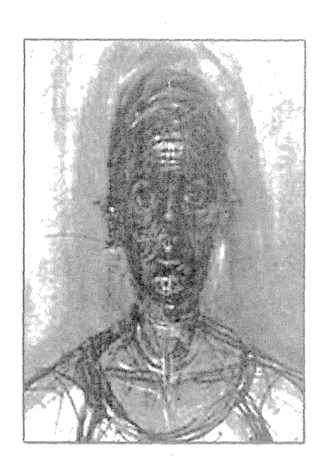
«التغيير الذي تمناه ولم ينطق به هو أخذ الأمر هذه المرة بصفات مناقضة للصفات التي تم عليها في المرات السابقة دون الإيحاء بأن الصفات الجديدة تتمتع بوجاهة تفتقدها الصفات القديمة إلا إذا خرجت منه إيماءة التفضيل خفية مموهة تماماً على وعود التغيير».

سئلت مرة وأنا صغير ماذا تريد أن تكون؟ قلت أريد أن أكون كاتباً. والآن وأنا في منتصف العمر لو سئلت ماذا أنجزت؟ لقلت باعتذار شديد أريد أن أبدأ من جديد. ولربما تمنيت البداية من جديد ليس للسير في طريق آخر بل لاختيار الطريق ذاته لكن بتعديلات طفيفة يفرضها عليّ المرض ويعول عليها في بلوغ كمال هو عربون ضمان قبل أي بداية. أنطق كلمة بصوت مسموع من المفترض أن تكون رداً على كلمات لك سابقة ولاحقة. كلمة واحدة أنطقها وأنا مغمور في أعمال منزلية. الكلمة جامعة مانعة تصلح للرد على كل كلماتك إذ سيكون من الجنون أن أنطق أكثر من كلمة على مسمع من الصمت. لم أكن أتخيل وأنا صغير أنني سأقع في كل كليشيهات الكاتب التي قرأت عنها بشغف وتمنيتها بسذاجة وكأنها كانت تمثل لي تذكرة دخول وجرن معمودية الأدب. الوحدة، الخوف، السوداوية، النفور الشديد من المسؤولية، المرض، التفكير في الموت، الإخفاق في الحياة، الولع بالحب والفشل، قائمة طويلة تعود دائماً بتوزيع مختلف، نوتة واحدة، وسولوهات عديدة. والسؤال المعذب والمدوخ للروح. هل كان هذا الوقوع حتمياً ولامفر منه؟ وإذا كان، هل هذه ضمانة يمكن الوثوق بها للوصول إلى فنية التعبير؟ وهل تلك الفنية مرتبطة بصدق الكليشيهات نفسها ومدى الانغماس فيها؟ وهل هذا الانغماس حجة على فنية التعبير؟ أليس هناك كثيرون مروا بمرض نيتشه لكنهم لم يعبروا مثله؟ ألا يصح كما يقول نيتشه بأنه من داخل المرض يأتي التعبير عن عنفوان الصحة البدنية والعقلية؟ ولكن ألا يهدم كتاب نيتشه «هذا هو الإنسان» مقولته عن الصحة التي تشدق بها؟ وأين نضع البارانويا المخيفة في هذا الكتاب

موضع الصحة؟ السؤال لا ينتهي والجواب محال.

مريم.. لست مقتنعاً بهذه الكلمات، لا تقولي الضد، فأنا أوجد على هامش ما انتمي اليه كما يقول بيسوا، وإن أظهرت لك الجدل مراراً، فهذا بدافع الحب، فالقناعة مفقودة والرضا غائر، وأنا هنا وأنت هناك. في غرفة صغيرة على سطح إحدى العمارات الكبيرة جلست مريم أمام جمال، بينهما منضدة من الخشب ا لرخيص، تتغرس إحدى سيقان المنضدة في علبة سمنة مليئة برمل، وهي طريقة لحفظ توازن سيقان المنضدة المفقود. أرض الغرفة مدهوكة باسمنت أجرب ليس له لون، والأرض غير مستوية في مواضع كثيرة، ولهذا فمن الممكن أن تكون أرض الغرفة هي السبب المباشر في عدم توازن سيقان المنضدة، ولا يعرف حقيقة الأمر سوى جمال، لكن على العموم تقوم علبة السمن بواجبها على نحو بدائي. على المنضة طبق كرشة بالدمعة الثقيلة ورغيف واسع المحيط بشكل مدهش. وعلى المنضدة أيضاً بالقرب من مريم رزمة رسائل محزومة باستك رفيع. قطع جمال لقمة كبيرة من محيط الرغيف الهائل ثم أطبقها على نفسها أكثر من طبقة وغمسها في الدمعة بعمق كاف حتى تخترق طبقة السمنة العائمة وتصل إلى الدمعة الراقدة في القعر مع قطع الكرشة. فكرت مريم أن الرمق الأخير لعلبة السمنة التي تقيم توازن المنضدة في الأسفل صنع به طبخة الكرشة. حشر جمال اللقمة في فمه وهو يزوم زومة خفيفة ويشير باصبعه إلى الطبق ناظراً بابتسامة إلى مريم، وكأنه عزم على مريم قبل لحظات بأن تأكل معه وهو الآن يكرر العزومة بزومة خفيفة مفادها لذة الاستطعام وإغراء أخير لمريم. حرّكت مريم رأسها بالنفي وفي عينيها نظرة قرف واحتقار ثم أخرجت من حقيبتها علبة سجائر وأشعلت واحدة. زعق جمال بصوت مفاجئ وكأنه ينادي أحداً في غرفة أخرى: الشاي يا سعدية. كانت سعدية على بعد متر منه في ركن الغرفة تقعد على الأرض أمام باجور جاز. انتفضت مريم من صوت جمال وكادت تبتسم، أما سعدية فقد قامت بخطوة واحدة للسلام على مريم التي مدت يدها ببرود، فأخذتها سعدية بخجل فلاحي وقبلتها ومسحت يدها على صدر جلابيتها السوداء بحركة قصور ذاتي للخجل ثم عادت خافضة نظرتها إلى موقد الكيروسين وانهمكت في صنع الشاي. من باب الغرفة - وهو قطعة واحدة من صاج المحلات التجارية - دخل ذكر بط عجوز يفح برقبته السميكة متمايلاً في مشيته الثقيلة مرجحاً رقبته ضاغطها إلى الخلف مع إيقاع التمايل. لم تعط سعدية فرصة لذكر البط، فرفعت في وجهه من جلستها مغرفة الكرشة. جفل ذكر البط وغيّر اتجاهه بسرعة لم يحتملها جسمه الثقيل، فزرق أنبوب براز بلون الزيتون الأخضر على أرض الغرفة قبل خروجه. ببطن يده قرّب جمال رزمة الرسائل محاذراً من أصابعه الملتاثة. لوى رقبته قليلاً وهو ينظر إلى رزمة الرسائل وقال إنها رسائل الشهور الثلاثة الماضية.





قصة

أرزاق

سمير أحمد الشريف

(الأردن)

أرزاق

سمير أحمد الشريف
(الأردن)

قفز راكضاً تجاه السيارة التي توقفت، مد رأسه داخل شباكها الواسع، سأل السائق:

- هل تحتاج بليطاً؟ أتقن المهنة من عشرين عاماً، نصف عمارات المدينة بلطتها بيدي، لا تعطني أجرة قبل إتمام العمل.

قبل أن يستوعب ما تحركت به شفتا السائق، امتلأ المقعد الخلفي بالعمال، زعقت العجلات، ظل يمضغ الذهول.. جرجر قدميه وعاد يقتعد الرصيف.

ساعات باقيات وتقف على عتبات العيد وجهاً لوجه، ماذا أعددت لذاك اليوم؟ أتزمجر إذا ما تحلق أطفالك أمام أكوام علب الحلوى حتى تشتري لهم!

مقدم العيد ينكأ جراحك التي يعجز العام عن مداواتها، تتكالب سهامه على قلبك فيضيع منك التفكير.

هل اختصرت شيئاً تدسه بأيدي أخواتك اللواتي خلفن جيشاً من الأطفال؟ أحسبت حساب طبخة تشبع نظرات أطفالك التي تحملق في خروف الجيران، تحرث الحسرات قلوبهم؟

قد يفرجها الله عليك وتجد أخواتك قد غادرن بيوتهن.

هذه المرة لن تتوانى عن شراء ثوب لزوجتك التي اهترأ قدميها وأصبح خريطة للرقع، ستفرك في عينها بصلة وتعلمها أنك لست ناس فضلها في الزمن الخؤون، من يضمن أن الطمع لن يتسرب إليها وتطالب بحذاء؟ رغم مرور عام كامل على آخر مركوب بلاستيكي ابتعته لها.....

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

تطلع إلى الأمام، صحا على الصراخ، لملم أشياءه مسرعاً، نهض واقفاً، وضع قدمه على مؤخرة السيارة، صرخ صاحبها بوجهه: «كفى».

نفخ بغيظ، رمق وجه المقاول بنظرة حارقة، سار متمهلاً، تربع فوق سور الرصيف...

ثور ساقية أنت، تبحث عما يغلق الأفواه من حولك، الليالي تدير ظهورها، تأبى الابتسام، حتى مهنة (حارس) أفهمك آمر المشروع أن شرطه لتعيينك، إغماض العين عن أكياس الإسمنت ليلاً.

عليك تحديد الأولويات، العيد على الأبواب، غضبت زوجتك في العام الفائت لعدم زيارتك قبر أمها، معتبرة ذلك تقصيراً مع التي ظلت تستر فقرك دون علم الزوج.

اذهب للمقبرة، اسكت الزوجة التي ستظل تعزف لحن التقصير، وهي مناسبة من ثم لتعرج على قبر والدك الذي ضاعت معالمه... ماذا تفعل وأنت مجبر على مجاراة من شربوا من نهر الجنون!! تعرف أن الأسماك الميتة هي التي تسير مع التيار، والحديث عن الألم غير الاحتراق فيه...

ألقى على ساعته نظرة محايدة، وجد عقاربها تدور في العاشرة... قرصه الجوع... هاجت في خيالة رائحة طابونهم..... مسح الساحة بعيون ضبابية.. قلب ما في يده من نقود.... نبتت في صدره حسرة.... رمق أدواته معاتباً... هم أن يطوح بها.. هاجت الساحة بالرجال... ارتفع الضجيج... ضغطوا على ذراعه... دفعوه بحزم...

- اصعد...

استقر داخل الصندوق... قرأ يأساً على الملامح... قلب نظراته المتسائلة... الإقامات هي السبب...

نهض واقفاً... ترنح... أمسكت به أيد خشنة.. قفز صارخاً بقهر... لست واااافدا!!!!!!......

ذابت الصرخة... .. حملها هدير المحرك إلى البعيد، وعلامة استفهام تطل من عيون الرجال تلتف حول عنقه حتى جحظت عيناه.



النفحات النبوية

عمر الشادي
(أستراليا)

النفحات النبوية

عمر الشادي
(أستراليا)

أتيتُ البابَ بالأدَبِ
رجاءَ الفوزِ بالسَّبَبِ
أمنّي النّفسَ مأمّلَها
بجودٍ واسعٍ رَحِبِ
بروحي المصطفى طَهَ
وذاكمْ غايةُ الرَّغَبِ
أقولُ فإنَّهُ الهادي
وخيرُ الكُمَّلِ النُّخَبِ
وخيرُ الخلقِ قاطبةً
وفي عُجْمٍ وفي عرَبِ
وآمنةُ به حمَلتْ
فما عانَتْ من التَّعَبِ
ولمْ يَنْبُت بها ثقلٌ
ولا داعي إلى العَجَبِ
فذاكَ نبيُّنا الرّاقي
إلى الفردوس في الرُّتَبِ
أضاءَ الكونَ مولدُهُ
بنورٍ شعَّ في الشُّعُبِ
ومن شرقٍ إلى غرْبِ
سَرا ذا النورُ في الطَّلَبِ
فكِسرى الفرس مُنكسِرٌ
برغمِ الجيشِ ذي اللَّجَبِ
ونارُهمُ قد انطَفأتْ
وكانتْ قبلُ في لهَبِ
وغاضَ الماءُ في سَاوى
وغارَ الجنُّ في الحُجُبِ
فمَنْ لمْ يرتدعْ منهمْ
يُوافي ثاقبَ الشُّهُبِ
وأرضعتِ الحبيبَ هنا(كَ)
أمُّ السَّعدِ والحَدَبِ
حليمة قالت: البركا(تُ)
حلَّتْ بعد ذي جَدَبِ
فباتَ الكلُّ مَرويّا
هنيئاً وقتَ ذي سغبِ
(بُحيرا) شاهدٌ و(اللهِ)
إنَّ المصطفى لَنَبيّ
يَحذّرُهمْ إذا قتلو(ه)
عُقبى شرٍّ مُنقلِبِ
أقولُ فذاكَ صدقٌ لمْ
يكنْ في القولِ من كذِبِ
وسَارَ متاجراً للشا(م)
في ظلٍّ منَ السُّحُبِ
فقيلَ احْلفْ بغيرِ (اللّه)
قالَ الآنَ لم تُصِبِ
«فإني مُعرضٌ عن (لاتِ)
عزّيٍ ثم كلّ غَبِيّ
هناكَ رءاهُ (نسطوراً)
نبيًا دونما رَيَبِ
وقالَ فإنَّهُ المذكو(رُ)
في التوراةِ والكُتُبِ
وعادَ لمكّة، ملكا(ن)
قد تبعاهُ في الصُّحُبِ
تراهُ خديجةٌ وكذا(كَ)
ميْسرةٌ بلا أشَبِ
فأخبرَها بما ربحوا
وفازتْ بَعدُ بالنَّسَبِ
دلائلُ عن نُبوَّته
بدتْ في الخلوِ والعُصَبِ
فذا حجرٌ يسلّيه
إذا ما مرَّ في الهضَبِ

وذي الأشجارُ شاديةٌ
وأوراقٌ من العُشُبِ
ومن نُطْقٍ بهذا الصخـ(ر)
صارَ النطقُ في الخشبِ
(سلاماً يا رسول (اللهِ))
نادى الكلُّ بالعربي
وأهلاً يا حبيبَ (الله)
حلَّ السَّعدُ في الحَطبِ
وقالَ العمُّ يا ابْنَ أخي
(عطشْتُ) بأرض ذي جَدَبِ
(فأتى وركَهُ وهوى)
إلى الأحجار (بالعَقِبِ)
وقال: (اشْربْ) فهاكَ الما(ءُ)
عذباً باردَ الشُّرُبِ
كذا من لاذ بالمختار(ر)
طَهَ الزّين لمْ يَخِبِ
قريشٌ عندما اختلفَتْ
دعتْكَ خلاصَ مُحْتَرَبِ
لدى تعمير كعبتِنَا
فَجئتَ بأفطن الحَسَبِ
فطابَ الصلحُ بين النا(سِ)
بعدَ اللوم والعَتَبِ
ألا يا سيّدَ السادا(تِ)
كمْ عمّرْتَ من خَرِبِ
جزاكَ اللهُ عنّا (الخيرَ)
كلَّ الخيرِ في الحِقَبِ
وصارَ يرى الرّؤى صِدْقاً
كفلَقِ الصُّبْحِ في الشَّنَبِ
وفي حرّاءَ منَ رمضا(نَ)
جاءَ الوحيُ بالطلبِ
يقولُ (اقرأ) وذَا (جبريلُ)
ما جبريلُ بالغَيَبِ
و(ورَقةُ) قالَ (ذا النامو(سِ))
وحيُ اللهِ في الكُتُبِ
على موسى على عيسى
تنزَّلَ قبلُ في الحِقَبِ

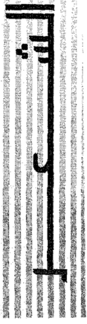
وخاتِمهُم مُحمّدُنا
وأفضلُهم لمنتدَبِ
يتيماً (جَا) إلى الدنيا
فكانَ الأمن في النُوَبِ
وأميّا فعلَّمَنا
فيا للّهِ من لقَبِ
رعى غنماً هدى أمماً
غدا علماً لِمُقْتَرِبِ
وأيّدهُ إلهُ الكو(ن)
بالقرآن والرُّعُبِ
وخمسٌ من معاليه
تُرصّعُ نَظْمَ مَرتقِبِ
(مُحمدُ) مَنْ يناديه
يفوزُ بطيِّبِ الأرَبِ
و(أحمدُ) في مرائيهِ
بشاراتٌ من القُرَبِ
كذا (الماحي) أياديه
تَجودُ بغير مقتضَبِ
كذاك (الحاشرُ) العَالي
إمامُ الرسْلِ في الخُطَبِ
كذا فـ(العاقبُ) الغالي
وختمُ الأنبيا النُّجُبِ
بذا جاءتْ معانيه
جلاءَ النفس من وَصَبِ
ويرفعُ سيِّدي يدَهُ
وما في الجوّ من سُحُبِ
فتعصِفُ في السَّما مُزْنٌ
ووَقْعُ الغيثِ كالخَبَبِ
ويومَ حديبيةٍ من رَكو(ةٍ)
والقومُ في نَصَبِ
همى الماءُ القرا(حُ)
يسيلُ اللحْمِ والأهُبِ
سقا الأصحاب يومَ ظَمَوْا
بماء طيِّبٍ صَبَبِ
وحنَّ الجذعُ مشتاقاً
إليه ببالغِ الحَدَبِ



وكلُّ الصّحب تسمعُهُ
كشكوى النّوق منْ نُدَبِ
سرى ليلاً إلى الأقصَى
وأمَّ الرسل في الرتب
عجوزٌ في خطى اللعب
ومرَّ بقبرِ ماشطةٍ
ومنهُ الطيبُ في السَّرَبِ
رَقى المرقاةَ في المعرا(ج)
يَسمو في ضيَا الحُجُبِ
رأى الآياتِ تشَريفاً
له في كلّ مرتقَبِ
وهاجرَ يبتغي الرِّضوا(نَ)
لا سعياً إلى هَرَبِ
وناصرهُ عبادُ (اللّهِ)
عندَ الحادثِ الحَزِبِ
فبشراهمْ بفيضِ النو(ر)
لا بالمالِ والذّهَبِ
وخذلانٌ لمن (بالمصطفى)
المختارِ لم يطِبِ
متى ألقاهُ مبتسماً
فأنظرُ فيهِ عنْ كَثَبِ
متى ألقاهُ ألقى (السعدَ)
ألقى البِشرَ في لَبَبِ
أحوزُ البِشْرَ مغتنماً
بجودٍ فيهِ مُكتسبَي
أرى الهادي وسيلتَنا
إلى الرحمن في العَضَبِ
فأرفعُ راية (المحبوب)
أنشِدُ نغمةَ الطّرَبِ
وَضيئُ الوجهِ في بلجٍ
وأرقى الناسِ في أدبِ
وحاجبُهُ على زَجَجٍ
وجبهتُهُ ضيَا القُرَبِ
وفي العينين من دَعَجٍ
يُذيبُ صَلابةَ اليَلَبِ

وفي أشفارِهِ وَطَفٌ
كَحيلُ الطرفِ والهدَبِ
وسيمٌ وجهه قمرٌ
قسيمٌ غيرُ مُضطرِبِ
عَلاهُ بهاؤُه وغدا
ببحرِ الجودِ كالعُبُبِ
وما الديباجُ يعرفُ (لِينَ)
كف الجودِ في الخِصَبِ
فلا هَذرٌ لا نَزَرٌ
رحيمٌ جلَّ عنْ عَطَبِ
ومنطقُهُ الهدى فصلٌ
رؤوفٌ عزَّ في النّسَبِ
ومَحفودٌ ومَحشودٌ
ومَحمودٌ فلم يُرِبِ
له الرّفقاءُ إن قد قا(لَ)
لبُّوا دونَما غَضَبِ
إذا شاهدتَه (شاهدت)
نورَ الفجرِ في الغَرَبِ
كأنَّ الشمسَ طالعةٌ
بهِ منْ داخل العَصَبِ
فعن قلبي مدى الأيا(مَ)
هذي الشمسُ لم تَغِبِ
سلاماً يا رسول (اللّه)
غوثاهُ من الشّذبِ
أغثْ أمي، أبي، أختي
وإخواني ومصطحبي
أغثني يا رسول (اللّهِ)
إنَّ العبدَ في كَرَبِ
وفيك رجاي ملتجئي
ملاذي عند مضطربِ
وأختمُ، هذه مائةٌ
رجوتُ أفوزُ بالسببِ
وصلى اللّه مولانا
على المختارِ خيرِ نبي





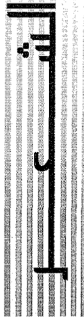
هي واحدة

محمد سليمان (مصر)

هي واحدة

محمد سليمان (مصر)

لك أن تَمْنَحَها ما شِئْتَ من الأسماءْ
هي واحدةٌ
لكنّ الضوءَ يليقُ بها
والظّلَّ
ومَرْوَحَةَ الألْوانِ
وكلَّ صُروح الماءْ
لك أن ترسمها امرأة
من لحمٍ ودَمٍ
وحَنينٍ
وحكاياتٍ
وسَراباً حين تَشاءْ
كانت في البدءِ فَضاءً تَتَجَوَّل فيهِ
ملائكةُ الموسيقى
ثُم ارْتَحَلَتْ في الألوانِ
وَسجنت في عينَيها البحرَ
فصارَتْ
أجملَ ما ولدتْ حَوّاءْ
لك أن تَخْشاها
أو كحكيم.. تَتَحاشاها
وتقول امرأةٌ في العشرينَ كقصْرٍ تَمْشي
لتشُدَّ الشاردَ
والمُسْتَوحِدَ
والمَمْسوسَ
امرأةٌ
بنَوافِذِها تُعْشى
وبسِرْبِ طيورٍ يعْلو ويحُطُّ
على شجرِ الفُسْتانِ
امرأةٌ كالفَيضانِ وَرَجلٌ
بحِبالِ الماءِ تَشَبَّثَ كالصحراءِ
وجُنَّ بها
لك أن تُطْلِقَها
لتصيرَ فَضاءً حُرّاً
أو تَسْجِنَها في الكلماتِ لي تَتَحسَّسَ
في عُزْلَتِك يَداً أو نَهْداً
ومَحاراتٍ يَتَدَحْرج فيها اللؤلؤُ
وتَجاويف وعطراً
هل تَنْحازُ إلى ذاكرةٍ كالمِصْفاةِ
لكي تَنْساها؟
أم تَخْترع نوافذَ ترصدُ منها
قُربَ الفجْرِ جروحاً مثل ديوكٍ تَهْذي؟
لم تَرَها مثلي
أعني.. لم تلْبسْك ولم تلْبسْها
لتراها
حين تُطاردك الحيطانُ
وحين يَصُبّ الصمتُ
وحين تُفَضِّك الموسيقى
وتُعَرِّيكَ
وحين كأكواب فارِغةٍ
تَصْطفُّ نِساءٌ
في مرآة المقهى



ذات ليلة

عيد الدويخ

(الكويت)

ذات ليلة

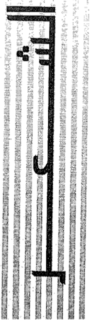
عيد الدويخ
(الكويت)

١
يمسك بأنامل غيمة
يزوع قبلته الألف
تحرقها نظرات الريح
لتخبو الرغبة بالتشتت
والنعاس

٢
لا تشي بالجنون
متعشة كريح الصبا
هادئة كالصمت
قبل تلك القبلة

٣
أقلب بين دفتي الكتاب
الورق يستفز الأرق
أسافر بين قنوات التلفاز
وأمسح الحروف

٤
«بين وعدين
نموت جميعاً»
مُجمل الخبر



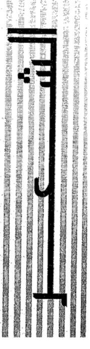
امرأة للندى

عصام ترشحاني
(فلسطين)

امرأة الندى

عصام ترشحاني
(فلسطين)

هل كنتُ أقرأُ
في الغيوم زهورها؟
إني سمعتُ سقوط أمطارٍ
على حلمي..
وسمعتُ برقاً
كان يتلو
آية الريحان
لست الرسول أنا
ولكني كليم صفاتها
عينانِ..
من شفق الهيامْ
عينانِ..
إنْ شبَّ البنفسجُ فيهما
بَدَتا.. كعنقودينِ
من ثمر الكواكبِ
في الظلامْ
هي هكذا..
كعرائس الياقوتِ
تنبض باليمامْ
وأنا.. أفيضُ من التأمُّلِ
كم رأتْ لغتي
ترفُّ على الحقولِ..
وكم رأيتُ
نباتُ شهوتها
يُكلّمُ في الخفاءِ..
قصيدتي..
أأَقولُ للأسطورة الأولى
بأنّ المستحيلَ،
دَعا غموضي
لاكتشاف الكوْنِ
في امرأة التداهش والصّدى..؟
سأجوبُ
بعد زفاف لَيْلكها
لأنحائي
حرائق ما تناهى
في مخيّلة النّدى



عصفور بلَّله الشعر

شعر: إيهاب النجدي
(الكويت)

عصفور بلله الشعر

شعر: إيهاب النجدي
(الكويت)

لغةٌ أخرى
وغيومٌ تهبطُ - لا تدري -
فوق الروح
وأنينٌ مسجوعْ
خَصْران انْسَرَبا..
في أغنيةٍ تَصْلى
يا وترَ النار بخارطةِ الجسدِ الموجُوعْ
هل حقاً كنتَ..؟!
يالي لو لمْ أعْرفك
ياذا الرّابض في أقصى الغابةِ منّي
حسناً قد كنتَ تُغنّي
وأنا أعلمُ أنَّ غناءَك - أحياناً - ينْزعْ
تنهارُ المدنُ الأسمنتْ
كي تَسْحقَنِي المدنُ البريرْ
موسيقى الجاز أو البوب
قاطرةٌ تعبُرني - كالريح - فلا أعْبُرْ
خَصْرك كان المرمرْ

❖ ❖ ❖ ❖

كان السائقُ وحشياً
ويشاكسُه شيخٌ ويُزَمْجِرْ
- هل كُنا كالشيخ نُزمْجَرْ؟! -
يُمسكُ لحيتَه البيضاءَ
يطبعُ في مرآةِ العربَةْ
لفظاً أسود.. لفظاً أحمرْ
أنظر حولي
قرطٌ مسروقٌ يتَدَلّى
يرسمُ وَعْلاً
ينطحُ حنجرةً تزأرْ
ماذا؟!
ينظرُ نحوي
يلمحُ ظلي
يقتربُ الوعلُ..
يقتربُ..
أتدثّر بعضي.. أقْفِزْ
أنظرُ أكثرْ
كومةُ لحم تَضْحكُ
أضحكُ..
تضحكُ مرآةُ العرَبةْ

❖ ❖ ❖ ❖

يا لي من مرآة العربَةْ
تقفزُ فيها
أحذيةٌ تَشْبكُ
عينان بلا قلب
عصفورٌ بلَّله القَطْرُ
عصفورٌ مَلَكُ
يالي من مرآة العربَةْ
يطلعُ منها
تاريخٌ مُنْتهكُ
نافذةٌ تَتَشبَّثُ بي..
تلفظُ من سَلكُوا
يالي من مرآةِ العربةْ
شيءٌ بجواري يمضي
أمضي..
أسئلةٌ تبْقى صامتةٌ
أسئلةٌ.. تَرْتَبِكُ

الشعر

يا ناركوني البرد

بلقيس حميد حسن
(هولندا)

يا نار كوني البرد

بلقيس حميد حسن
(هولندا)

إن أنجبتك السماء سحاباً
والتراب أباً
فالنور والنار دنيا
مالها شفقة
مزاجها شعلة الأضواء ما عرف صمتاً
وما برحت
في الحب، والألم المعشوق مندفقة
ألملمُ الشوك سيّان لدي إذاً
ما خاب ظني
ونار الشوق مندلقة
يا نار كوني البرد لو صدئت
أحلامنا ومنايانا غدت نزِقة
تأتي التآويه
طبعاً، في الهوى وجعٌ
وفيه تأتي فنون الحزن مرتزقة
لأن داء العراق المرّ في كبدي
وإن جرحي خروقاً ترتجي رتقاً
ما حيلة الأب لو رملاً يكون وقد
جفت مدامعه والجفن والحدقة؟
والموت أقسى الماردين وقد
غزا البساتين والأرواح والطرقا
والعاتبون فرادى يهزءون بنا
وقد يمرّون جمعاً كيفما اتفقا
ونكهتي من حروف النار أخلطها
ببهجتي ورغاب الروح مؤتلقة
يجيء يومك، والأيام دائرة
هذا سعيد، وهذا قبره خَنقه
تأتي التآويه
أهلاً
والحياة هوى
حيث التباريح تلوي القلبَ والعنقا...

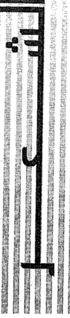
قلم أزرق .. والصفحة بيضاء..

فهد توفيق الهندال
(الكويت)

قلم أزرق .. والصفحة بيضاء..

فهد توفيق الهندال
(الكويت)

قلم أزرق
والصفحة بيضاء.
والسطر يتمتم.
كلمات...،
تنقصها الأسماء..؟
❖ ❖ ❖ ❖
قلم أزرق
والصفحة عمياء..؟
فالحرف، لا يعرف
شكلاً أو مظهر،
أو طاف سماء.
الفعل مجبّر
والظرف مسيّر.
فالكل تستّر
نبضات،
زفرات،،
يخنقها الإمضاء؛
يصادرها المحجر.
قلم أزرق
بات يمزّق
أجفان العسكر..!
فالحرف.. مقصلة الجهل،
والفكر.. محبرة العقل،
والرأي سليل الأيام.
نحن نراها،
والغير بها يتعكّر...؟
❖ ❖ ❖ ❖
قلم أزرق
بات يؤرّق
أعين جهال الأصنام.
صنمٌ.. صار إماماً،
يقود إماء ولئاماً،
أو ظل يكفّر.
صنمٌ.. بات زعيماً،
يشنّف أمواتاً وظلاماً،
إلا من يتدبر.
صنمٌ..سلّ سيوفاً،
يستنزف ماضي الأوهام
يخطب...
ويقرّر:
(القدس حتماً ستحرّر)!
إنها حقاً..
أضغاث الأحلام!!
❖ ❖ ❖ ❖
قلم أزرق
لو يشقى، لا يتهّدج
فالصفحة أبداً لن تنطق،
أشعاراً، تتغنج،
أو تنهق،
أصواتاً تتسلق،
لا.
لن يخرجَ..
ذاك الحرف المتمّق.
إن نام سنيناً، وسجيناً،
فالنبتة وعدا ستورّق،
والقلم الأزرق
لن يكسر،
أو يقهر،
أو يحجر،
أو يشطبه القلم الأحمر.
❖ ❖ ❖ ❖
قلم أزرق
والصفحة بيضاء...
والسطر يتمتم
كلمات...،
تنقصها الأحياء!!



كهوف

عامر علي العامر
(الكويت)

كهوف

عامر علي العامر
(الكويت)

يَا كُهُوفاً.. مُغْلَقَةْ
يَا فَضَاءَاتِ التَّشَفِّي المُطْبِقَةْ
يَا وُحُوشاً.. مُوثَقَةْ
يَا فَرَاغاً يَرْتَقِي صَمْتاً.. وَ عُتْمَةْ
أَيُّ ظُلْمَةْ..
تَرْتَوِي مِنْهَا شِفَاهِي.. أَيُّ ظُلْمَةْ
جَاوَزَتْ حَدَّ التَّبَاهِي..
يَا سَرَاباً يَرْتَدِينِي..
ذَلِكَ المَغْرُورُ آتٍ.. رُدَّ ظُلْمَهْ
أَلْقِهِ فِي المِحْرَقَةْ
يَا عَذَابَاتِي.. اذْهَبِي..
وَ لْتَكْتُبِي.. فِي المِحْرَقَةْ
لَنْ أَنْطِقَهْ..
ذَلِكَ الحَـرْفُ المُدَلَّى فِي فَـمِي.. لَنْ أَنْطِقَهْ

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

يَا جِرَاحَاتِ الصُّخُورِ.. المُورِقَةْ
اِسْكُبِي لَحْنَ الأَنِينِ المُنْتَشِي..
فِي أَضْلُعِي
وَ اسْمَعِي..
صَوْتَ الأَغَانِي.. المُرْهَقَةْ
تَشْرَبُ الآلاَمَ أَلْحَاناً.. مَعِي
تَسْتَفِزُّ القَلْبَ حَتَّى.. يُزْهِقَهْ

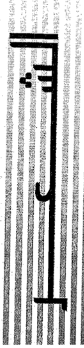
◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

أَرْتَمِي فَوْقَ انْثِنَاءَاتِ الهَوَى.. لَكِنَّنِي..
ذَابِلٌ عَزْمِي.. وَ مَهْدُودُ الإِرَادَةْ
أَسْأَلُ القَلْبَ الَّذِي يَنْسَى.. مُرَادَهْ :
هَلْ تَرَى – يَا قَلْبُ – لِلْحُبِّ السِّيَادَةْ ؟
قَالَ : لاَ.. لَكِنَّهُ.. مِلْءُ الثِّقَةْ

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

يَا كُهُوفِي المُغْلَقَةْ..
أَنْتِ حَتْفِي
اِسْتَمِرِّي يَا فَضَاءَاتِ التَّشَفِّي.. بِالتَّشَفِّي
أَوْثِقِينِي.. يَا وُحُوشاً.. مُوثَقَةْ
أَنْتِ الثِّقَةْ..
أَنْتِ الثِّقَةْ





مجنون الورد

عزت الطيري
(مصر)

مجنون الورد

عزت الطيري
(مصر)

رجلٌ
كحنينِ الحنَّاء،
حنونٌ
ونحيفٌ كالناي
حزينٌ
كالنخلة في وجع الصحراءِ
ويجلسُ في المقهَى
يشربُ شايا
مثْلِي...
هل أدْرَكَهُ السحرُ
فَظلَّ جميلاً وحنوناً
هل زلزله الوجدُ
فأطرقَ مبتسماً حيناً
مبتئساً حيناً
ويتمتم بكلامٍ
كالدندة العذبَة
كحوارِ يَمام جَبَليٍّ
كبداياتِ الموال الأخضرِ
في فَرَح قرويٍّ
هل ينتظرُ محالاً يأتي؟
هل يعشقُ فاتنةً؛؟
أغوتْهُ بأعنابِ مواسِمها البيضِ
وقالتْ هئتُ
وفَتَّحَتِ الأبوابَ
وفرّتْ
كالحلمِ المارقِ؟
هل كانت تُدعَى فاطمَةَ،
وهل كانَ على قابِ حريقينِ
من الموت وأدنى؟
هل كان يُسَمَّى بالرجلِ العشّاقِ،
الأعشق، مجنون الوَردِ
ومذهول الإيقاع،
الطّماع، الملتَاع،
طريد السوسن
مثلي
هل.. هلِ؟
يا ويلي؟
يا خيبة ظَني
أتراني أتحدث عن رجلٍ
مثلي
أم
عَنِّي؟!



أنثى الفراسة: شهقة القرين

بقلم: خلف علي الخلف
(سوريا)

أنثى الفراسة . شهقة القرين

بقلم: خلف علي الخلف
(سوريا)

أقود الفراسة إلى حقل أيامك/ آمر الفعل أن ينحني ليؤرخ اليقين/ هذي هي...
ياليلاً مأخوذَ الأنفاس بها دعْ عنك لونكَ إنحنْ بسوادكَ لامس السنابلَ
دعنا على بابها نتلقنُ الضوء
نرى الخوف يشهق برائحته حين ندنو من صهيل الفتنة
لن نرتوي سنضرع لأنحائها أن لاتجفل.. جئنا نمشط الحلم عند عتباتكِ
الشهقة تقف حجراً في طريق نسيته الأقدام
صدقينا
تركنا النوم نائماً في فراش الجنيات
وخطفنا حصانَ المعجزاتِ..كي نُربي ولوعنا بالسحر

ها أنا أفارق الليل أطل على نبرةٍ بُحَ صوتُها أصعدها كجبال عارية
شهيقي يتلوني وأكتم رغبتي في الزفير/ أحبسك.... لم يعد جوفي يتسع
أراود البعيد عن نهده/ أدعوه لوليمة يصنعها العري
وليمة عامرة بالشفاعة لروح تُدلني الى مأوى المطر/ أحدق في الوجه
آآآه ياجحيماً يقطع المغفرة اعطني جذوتي.. دلني إلى....
كيف أنجو من بياض يخلّع الأبواب/ يرمي الجمر فوق شهيقي

ها أنا أغرف الماء من شفةٍ تنز بالريح واترك مآتمي ترتعش للفراق
الطفولة تحتسي السُّحبَ وأنا جسدُ جنية مبهورةً بالقرين
كل ما يدنو من البهجة يحتضر.. كل التواريخ تلهث بالعتمة وتغتصبني على بابها
كيف ألامس دمها ولا يشهق النوم
كيف أخبئ كنز الغرابة في تمتامتي
وأنا في فتنة الطريق
إلى جثة الفجيعة
تعالي لنحصِ ماتناثرَ من جثثِ الطيرِ وهي تعبرُ سماءكَ
أغافلُ عمري أرضعُ من حلمةٍ غُسلت بالغموض أستدين طفولتي...
وأطلب من الريح
أن نلعب الفرار
و...

هاهي الهاوية تشع.. وأطفر في شهوتي
يااااسرابي.. لا تقتل الجمر فيّ
خذني إلى شبق يعرف الماء / يعرف كيف يخنق الوحشة في رائحةٍ تدفع البابَ
أردكِ لي/ أكسو جثتي بروح أستلفها من النشيج
خذيني... دعيني... هاتي صوتكِ يتلو عليَّ كتابي
قودي النار إلى مكان القروح

أمسكُ الرؤى وأتركُ الهواء ينشج :
هذا توأمك يا الغارقة في اليقين
يا المعطوبة اللذة
ألهواء يتعفنُ كلما أملاكِ بياضُ الآخر
اخطفي بياضك : جيفة تتناسل...
ضيعك الريحُ والثلجُ واللونُ والغفلةُ النائمة
أضع الوردة أمام باب صراخكِ لتخطو الظهيرة اليك
أحرّضُ الثلجَ كي ينهمر ماءً من على أغصانك
أغرفَ بغتتك من صراخي... أرى اختلاجي شاهقا
ألتفاصيل تلهج بشراسةِ الجرح
الأعراس تروّض شيخوختي الماثلة في النحيب/ يافتنة الإفصاح...
ليشعل النائحون صدايَ
ناراً تحرسها الضلالة
يا الغزارة إذ تهطلُ من شاهق الغيم
فيشرب خوفي الوسيم صدى حمّى تجوب صوت المؤذن
لنحص الخسارات.. لندسَ أجسادنا
في عالم الغيب نربّي التراتيل في بهو أوجاعنا
نضرمُ الأمسَ في شهوةِ الفقد..
نستلذ بولع يطرّز أرواحنا على ثوب الغياب

صبرنا
أشعلنا جحيم الفقد وتدفأنا به كأرواح عاقرة
جمعنا بقايا حيض الفداحةِ لنصنعَ
سحراً يعيدُ الحياة لأيامنَا الأرملة
من غررَ بأشلائنا لتتشكل جسد يعيد شراهته للحب والفقد والحزن والإرتباك

قتلى قتلى
نقتفي نقاط الدم في طريق العذوبة

راحلتنا صوت النائحات علينا
أوشكُ أن أفلي الرائحة عن نارك المطفأة
أوشك أن أزرع الخطيئة جنة في لذة المغفرة
أوشك أن...
بقاياي تحسو الهزيمة من لذة الكأس بين يدي حضورك
يا السماء المصابة بخناجر الأسلاف
يا الفرس الجارحة للطريق
أباغت المشهد : بروق تكتحل برماد كاهلي/ السكينة تقودُ الكواكبَ إلى سحنة فقدتها السماء
تلوحين بنحيب يشبه الغيم : ياعابراً بهجة أضاعها جسدي
لاتسرف فيّ.. شهيقي رماد السنين وأنتَ زفيري
صمتي عارياً من جسدي
شهقتي شردت في العشاء الأخير
هذا جسدي ليس بابلياً.. إلمسهُ
تغويك اللعنة المساءات تتالى أزين شعري لموتى لا يمرون

ياسوادي الأخير
النتوءات تطفح من رماد يشكل قامتي مهتاجة
لامسها/ لامسيها كما رغيف يسند صوت الجياع

بين موتين نتبادل الهتاف
يحيا هذا النهار البهيج إذ يسترد من الليل شغفاً بالحياة
يحيا هذا الجرح فاتحاً فمه
دهشةً ضارية
وتحيا أشلاؤنا إذ تجتمع من عويل بعيد
نشكلها جسدا وننفخ فيه
صراخاً/ حياة



نصوص

غربة على شاطئ العمر!!

بقلم: ذياب أبوسارة

(الكويت)

غربة على شاطئ العمر!!

بقلم: ذياب أبوسارة
(الكويت)

على مرافئ الذاكرة.. ورمال العمر
يسبح الخيال بعيدا..
في رحم الزمن..
وأمام البحر الذي امتزجت أمواجه
.. بحمرة الشفق الوردي
تمر النوارس..
بيضاء نقية..
حرة مختالة..
لماذا تمر من هنا؟
ليتني أقوى على الرحيل معها..
على صهوة الريح إلى هناك..
بعيدا عن هنا..
حيث لا شيء سوى فحيح شمس..
وقهوة صباح مر..
هنا حيث الصحف باهتة.. والأخبار
كئيبة..
والشمس تمارس حقدها كل صباح..
هنا حيث الشتات..
تعبث بنا الريح كأشلاء قطن ناعمة..
في يوم عاصف..
نعلق في شوك العرفج..
يسمل عيوننا تراب الصحراء..
وتغوص أقدامنا في كثبان السراب..

هنا.. نلفظ كرامتنا مع أنفاسنا..
وبعد نصف قرن من زمان التيه..
لم نذق بعد طعم الوطن..
وما تزال القيود الصدئة
تطوق أرواحنا وأحلامنا..
وكل نبض في كلماتنا..
تنحت الغربة في وجوهنا
تضاريسها القاسية..
تؤصل غربة الروح والجسد..
بلون التراب الباهت..
هنا حيث لا شيء يشي بالحياة..
نقبع في صناديق إسمنتية..
مقعدون..
xxxxxx
في الغربة..
يكبر الصغار بلا حلم..
ويلعب الأطفال بلا صوت..
ويغادر الكبار في صمت رهيب..
دراهم الدنيا البراقة تتلاعب بنا..
تطحن عافيتنا..
أي مستقبل.. وأي طموح بعيدا عن
الوطن؟!..
في حانة الغربة المقيتة..

تتساقط الكرامة كأوراق الخريف..
وهآنذا من جديد ..
أتحسس مساحات العتمة في داخلي..
وقد صدئت جدران النفس..
وفقدت الروح بريقها..
من أثر السنين..
وفي جوف الليل المخيف..
احتضن طيفك يا وطني السليب..
كالطفل المذعور..
تدور سواقي العيون..
لتحمل آهات ثقيلة..
وتساؤلات حائرة..
هل أنا من هنا.. أم من هناك ؟
من أنا ؟
ولماذا أعيش بعيدا عنك يا وطني..
رجع القوافي يغتال وحشة صمتي..
وعلى شاطئ الذكريات ينساب العمر..
من ديمة الحزن..
وطريق العمر يمضي
بين عشية حزن..
وضحى ضياع وتيه ؟!!
ومخاض حلّ عسير..
وفي حلم اليقظة والمنام..
أرحل..
إليك يا وطني الأخضر..

يا قبلتي.. يا بلد الإسراء
يا رائحة المطر..
يتردد في سمعي كل حين..
صخب طفولتنا هناك..
في الحقول الجذلى..
وحاراتك الحافلة بأصوات سعادتنا..
وعبث طفولتنا..
يا موطن الهواء النقي..
والشمس البكر..
والأرض الطاهرة..
أين أنت يا شاطئ الأمان..
يا وطني..
حتى أفرد أشرعتي في بحر عطائك..
أغمض عيني حتى أرى..
هالات نورك الدافئ..
وكلما يممت وجهي شطر قدسك..
أسمع تكبيرات العيد..
تنطلق من أفواه مساجد قريتنا العتيقة ..
ويبقى حلم واحد يلازمني في النوم واليقظة..
حلم محرم..
حلم الوطن الجميل..

xxxxx

ومهما طال الزمن



أخاطب فيك يا وطني..
كفاحك..
عنادك..
أسامر فيك شوق اللقاء..
ولا أقوى على نظرة العتاب المحرقة
في أحداقك..
وأستحلفك بالله يا وطني..
أن تغفر لي عقوقي..
وأن تعفو عن قلب شاطرك السعادة
في صباه..
واشتم فيك عبير الحياه..
وزهر البرتقال..
ألامس ترابك في صلاتي..
فتعمر قلبي السكينة والطمأنينة..
أحط رحالي ببابك..
وأصلي في محرابك..
صلاة الخاشعين..
أذكر مع نسيم الفجر..
عبق الشيح والزعتر في سهولك..
وشقشقات عصافيرك..
ورائحة خبز التنور الساخن..
xxxx
وطني السليب..
كم لي في أركانك العتيقة..
من ذكرى أشتهيها..
وحكايا أرددها..
هناك حيث يكون للمكان قيمة..
وللتراب طعم..
وللزمان فسحة أمل..
هناك.. حيث أزهار الليمون..
ورائحة البرتقال المنعشة..
تنشر عبيرها في بياراتنا..
وميرمية الشاي بعد صلاة العصر..
ينبعث شذاها في كل مكان..
وقارورة زيت الزيتون.
تزين مائدة الإفطار..
ولبن الماعز الحاذق..
يطفئ عطش الصيف..
ويروي الغليل..
هناك..
حيث فناء بيتنا الصغير..
يتسع لأحلامنا الكبيرة..
التي تعانق السماء..
كأشجار الصنوبر..
احتضنك يا وطني في حلمي
وطيف ذاكرتي..
حتى يأذن الله لنا باللقاء..
وتبقى أيها الوطن..
توأم روحي..
تهمس في أذني معاتبا:
متى ستعود؟..



محطات ثقافية

مدحت علام

الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: ندوتان عن التشكيل والتصوير الرقمي في قاعة الفنون

كتب : مدحت علام

نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في قاعة الفنون في ضاحية عبدالله السالم ندوتين حول الفن التشكيلي والتصوير الرقمي، وذلك بحضور الأمين العام للمجلس الوطني بدر الرفاعي وحشد من التشكيليين والمصورين، وذلك في اطار الأنشطة الثقافية للمجلس في فصل الصيف.

ناقش الحضور في الندوة الأولى الفن التشكيلي في الكويت، كي يتحدث حميد خزعل عن دور المرسم الحر في انعاش الحركة التشكيلية، حينما كان مزاراً للفنانين، وأكد الدكتور عبدالله الحداد أن المرسم الحر كان معلماً مهماً، ومساهمة موفقة من الفنانين الرواد.

كما تحدث محمد شيخ الفارسي عن تجربته في مجال التوجيه الفني، وألقى الرفاعي في ختام الندوة كلمة أوضح فيها الأزمة التي يعيش فيها الفن التشكيلي المحلي وضرورة التضامن من أجل الارتقاء به.

أما ندوة التصوير الرقمي فقد حظيت باقبال التشكيليين والمصورين على حد سواء، وهي الندوة التي تحدث فيها الفنان والمصور بهاء الدين القزويني عن شجون التصوير والفوتوغرافي في الكويت، ومن ثم تطرق الحضور إلى العديد من القضايا التي تعيق تطوره محلياً، والوصول به إلى مستويات عالية.

الاستعداد لمعرض الكويت الدولي للكتاب

تستعد اللجان التحضيرية لمعرض الكاتب في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لإقامة معرض الكويت الدولي للكتاب، في دورته الثلاثين، وذلك في ٢٢ نوفمبر الى ٢ ديسمبر.

ولقد انتهت اللجنة من ادخال المعلومات في الحاسب الآلي، ومن ثم اصدار فهرس المعرض، في قرص مدمج يحتوي على كافة البيانات.

كما انتهت اللجنة من فهرسة الكتب المشاركة في المعرض، بالإضافة إلى تحديد البرامج الثقافية التي ستشارك في إحياء الأنشطة المتنوعة المصاحبة للمعرض، ومنها أمسيات شعرية، وندوة رئيسية، وحفلات توقيعات كتب وغيرها، بالإضافة إلى توجيه الدعوات إلى أدباء ومفكرين وشخصيات خليجية وعربية للمشاركة في هذه الاحتفالية الكويتية التي يتبناها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

سورية: ندوة لتكريم بدوي الجبل

تعاونت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري مع وزارة الثقافة السورية في إقامة ندوة تكريمية للشاعر السوري الراحل محمد سليمان الأحمد «بدوي الجبل» في دمشق.

وقدم المشاركون في الندوة مجموعة من البحوث التي تتعلق بحياة بدوي الجبل الشعرية، كي يلقي الدكتور عمر

دقاق من جامعة حلب دراسة تحليلية عنوانها «الرومانسية الجائشة في غمار مآسي الوطن عند بدوي الجبل»، ليؤكد أن الرومانسية عند بدوي الجبل تبدو حالة نفسية أو تعبيرات عن لحظات متفاعلة أكثر من كونها مذهباً أدبياً يحل أصولاً فنية محل أخرى.

وتحدث الدكتور خليل موسى عن الملامح الملحمية في ديوان بدوي الجبل، من خلال النزوع إلى القصائد الطويلة، وتمسكه بالقيم الروحية والقومية، كما أكد أن صورة البطل الملحمي كانت واضحة في معظم قصائده سواء في المديح أو الرثاء.

أما الدكتور عبدالواحد لؤلؤة من العراق فقد شرح عشر قصائد للبدوي أوضح فيها الأسلوب الذي يتضمن مواضيع ومفاهيم أغلبها غير مستحب، ولكن الشاعر يصورها بشكل جميل، كما تحدث من لبنان الدكتور سالم المعوش عن اشكالية العلاقة مع الغرب منذ مطلع القرن الماضي إلى يومنا هذا من خلال شعر البدوي.

المغرب: مهرجان «أصيلة» الثقافي

احتوى مهرجان «أصيلة» الثقافي في دورته الماضية والذي يقام سنوياً في المغرب على العديد من الأنشطة الثقافية المهمة، والتي شاركت فيها نخبة من المبدعين والمثقفين والأدباء المغاربة والعرب.

ولقد افتتح المهرجان رئيس المنتدى محمد بن عيسى الذي أشار في كلمته إلى أهمية مشروع مهرجان أصيلة الثقافية، الذي تأسس في أواخر السبعينات من القرن الماضي، ومن ثم امتداده ليشمل مشاركات من كافة الدول العربية والإسلامية والافريقية.

وتعتبر ندوة «الإسلام من منظورنا ومنظور الآخرين» هو الأهم في هذا المهرجان والتي أقيمت في مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية، في مدينة أصيلة القديمة، وشارك في الندوة مجموعة من الباحثين العرب والأجانب، كي يتحدث الأديب السوري الطيب تيزيني عن منهج الوسطية مؤكداً على أنه مفهوم تشترك في صياغته مجموعة من الأنساق المعرفية، وأوضح الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبدالهادي العجمي أن جوهر التحدي الآن يتحدد في التأكيد على سماحة حضارتنا الإسلامية.

كما أكد الدكتور أحمد الربعي على ضرورة النظر إلى حقيقتنا، ومن ثم طالب بالقضاء على البيئة الصانعة للإرهاب، وأشار وزير الخارجية المصري السابق، أحمد ماهر، أن تصرفات المسلمين هي السبب في ما آلت إليه الأمور وليس الإسلام.

وتطرق مدير عام المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم د. عبدالعزيز التويجري إلى الأعمال الإرهابية، بالإضافة إلى ما طرحه وزير الثقافة اللبناني السابق غسان سلامة عن صراع الحضارات.

مصر: ندوة الإعلام حرية التعبير

أقيم في «معهد الأهرام الاقليمي للصحافة» بالتعاون مع المنظمة العربية للتعاون الدولي ندوة عنوانها «الإعلام المرئي وحرية التعبير» شارك فيها عدد من المفكرين والمثقفين والأدباء، والاعلاميين.

وناقشت الندوة حرية التعبير والرأي ودور الإعلام بكل توجهاته في إثراء



الحراك السياسي على كل مستوياته، كي يشير الشاعر جمال الشاعر رئيس قناة النيل الثقافية إلى اتساع حرية التعبير، خصوصاً في المجال السياسي، واتاحة الفرصة على المحطات الفضائية الرسمية للجهات السياسية المعارضة في التعبير عن رأيها بحرية، وكشف الشاعر عن ضرورة وجود تصور تدريجي انتقالي من خلال اتخاذ مجموعة من الضوابط، والإجراءات، والتي يتم عن طريقها تعديل القوانين السائدة.

كما تحدث رئيس قناة «المحور» الفضائية الدكتور حسن راتب عن صناعة الإعلام التي تكلف مبالغ طائل، ومن ثم صعوبة فصل الإدارة عن الملكية، والدليل على ذلك أن الإعلام العربي مملوك لمنظمات، كما أكد على أن الاستثمار في الإعلام لا يحقق جدوى اقتصادية مرتفعة، وأوضح خبير العلاقات السياسية والدولية في «الأهرام» الدكتور سعيد اللاوندي أن الإعلام الحكومي والإعلام الخاص مكملان لبعضهما.

ومن جانبها أشارت رئيسة قناة «النيل للأخبار» هالة حشيش إن قناة «النيل للأخبار» رغم أنها حكومية إلا أنها استطاعت الدخول في منافسة مع القنوات الأخرى.

تونس: مهرجان «قرطاج» الدولي

ازدحمت أجندة مهرجان قرطاج الدولي لهذا العام الذي يقام سنوياً في تونس بحزمة من الأنشطة الثقافية والفنية المتنوعة وكان من أبرزها إحياء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش لأمسية شعرية، وألقى درويش في هذه الأمسية قصائد شعرية، في حضور وزير الثقافة التونسي محمد عزيز بن عاشور.

كما تحدث درويش عن الشعر العربي الذي أصيب في الآونة الأخيرة بالتكرار، والتشابه، وأن هذه الظاهرة موجودة وقائمة بالفعل، وأنها تعبر عن أزمة شعراء، وليس أزمة شعر، وأوضح أن هناك أزمة ثقة بين الشعر العربي الحديث، والمتلقي، الذي لا يجد نفسه في هذا الشعر.

واحتفى بدرويش عدد من الأدباء والمثقفين في تونس، كي يؤكد مدير مهرجان قرطاج الدولي رؤوف عمر على قيمة درويش الشعرية على المستوى العربي والعالمي، كما أقيم مؤتمر صحافي تحدث فيه درويش عن العديد من القضايا العربية المهمة.

اليمن: معرض صنعاء الدولي للكتاب

تضمن معرض صنعاء الدولي للكتاب في دورته الحالية العديد من الفعاليات والأنشطة، ومن أبرز الوجوه التي شاركت في احياء ندوات وأمسيات المعرض الروائية ليلى العثمان، التي قامت بالتوقيع على كتابها «أيام في اليمن»، بالإضافة إلى استضافة الشاعر الفلسطيني محمود درويش، والناقد كمال أبوديب، والروائي الطيب صالح، والكاتب عبدالله الجفري، والاحتفاء بكتاب «قصص من السعودية» الذي أصدرته وزارة الثقافة والسياحة التونسية، كما تم الاحتفاء ببعض كبار المناضلين والمثقفين والأدباء والفنانين، من خلال برنامج «الوجه الآخر».

وتضمن المعرض حفلات توقيع لعدد كبير من الكتب في اليمن، والدول العربية الأخرى.

صدر

قصص

لسميرة وأخواتها

فاطمة يوسف العلي

2005

حديثاً

وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت